Die Meistersinger von Nürnberg.

Ein Versuch

zur Einführung in die gleichnamige Dichtung

Richard Wagner's.

Von

Franz Müller,

Ritter erster Klasse des Königlich Bayerischen Verdienstordens vom heil. Michael.

Erste Lieferung.

München

Christian Kaiser

1868.

Das vorliegende Werk erscheint in drei Lieferungen, die noch im Laufe des Jahres ausgegeben werden.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Die

Meistersinger von Nürnberg.

Ein Versuch

zur Einführung in die gleichnamige Dichtung

Richard Wagner's.

Von

Franz Müller,

Ritter erster Klasse des Königlich Bayerischen Verdienstordens vom heil. Michael.

München

Christian Kaiser

1869.

Seiner Majestät

Ludwig II.

König von Bayern

in allertiefster Ehrfurcht

gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

Die nachfolgende Monographie — im allerhöchsten Auftrage des Fürsten auf dem Bayerischen Throne bearbeitet, dem die Kunst, voraus die Königin der Künste: die Poesie, mit ihrem Gipfel, dem Drama, erhöhtes Leben verdankt, — die sechste Schrift des Verfassers über das künstlerische Schaffen und Wirken Richard Wagner's überhaupt, wie über seine einzelnen dramatischen Dichtungen, betrifft die neueste Schöpfung des Meisters, in

welcher er ein Feld bebaut, das seit lange brach lag und nach Befruchtung durch den deutschen Genius für frisches Aufblühen verlangte.

Hingesehen auf die zur Zeit noch unermeßliche Größe des Wagner'schen Werkes und auf meine eigene geringe Kraft nennt sich meine Schrift einen Versuch, — nicht aus falscher Bescheidenheit, sondern mit Fug und Recht, aber auch mit der entsprechenden Pflicht, etwaige übertriebene Erwartungen herabzustimmen. Sie soll und kann nur einführen, nicht ausführen; sie soll das gerade bei dem vorliegenden Stoff besonders nöthige Verständniß der mannigfachen Beziehungen der Dichtung, namentlich auch nach der kunsthistorischen Seite hin, vermitteln, und so zu ihrer richtigen Erkenntniß und Würdigung beitragen helfen.

Anfänge sind's, die ich darbiete, vielleicht einigermaßen förderliche und hoffentlich zur besseren Nachfolge auffordernde, einzelne Steine zum Fortbau und allmäligen Aufbau.

So wünsche ich meine Schrift betrachtet zu sehen, wie sie daneben durchaus nur als einfache Darstellung, ohne allen gelehrten Charakter gelten will und gelten kann.

Die beigegebenen Anmerkungen dienen lediglich dem Zweck, Diejenigen, welche sich über die einschlagenden Gegenstände näher zu unterrichten wünschen, an höhere Autorität zu verweisen, als die meinige. —

Eine angenehme Pflicht erfülle ich schließlich, indem ich der verehrlichen Verlagshandlung B. Schott's Söhne in Mainz für die mit wahrer Liberalität mir geschehene Darbietung des Klavierauszuges und der Partitur des Werkes hiermit öffentlich meinen lebhaftesten Dank ausdrücke.

Weimar, am fünfundzwanzigsten August 1868.

Der Verfasser.

Inhalt.

I.

Minnegesang. Meistergesang.

„Minnegesang — Meistergesang", so auch wohl könnte die Schöpfung heißen, der die gegenwärtige Schrift gilt. Sie sind die beiden Pole der Dichtung, oder vielmehr der Quell, aus dem sie hervorsprudelt zu lebendigem Lauf.

1.

Mai und Minne, — Blüthenfülle, Blüthenduft. Das erwachende und erwachsende, aus Wurzel und Keim emporsteigende Sehnen, das Sehnen und Aufstreben nach dem blauen Aether des milden erquickenden Lichtes, nach neuem freien, frischen Entfalten in

Schmuck und Glanz, das freudige Bangen und Pochen der Brust in Blume und Baum, im Lerchentriller und Nachtigallenschlag, wie im Menschenherzen und Menschenton, das Wehen und Weben in der ganzen aufsprießenden und aufjauchzenden Natur, ihr warmer jugendlicher Pulsschlag; — Mai und Minne: zwei kleine und doch so große Worte! „Es blüht das fernste, tiefste Thal, das Blühen will nicht enden“, hier wie dort. Und es wächst, dieses Blühen, höher und schöner, je inniger und reiner es strebt, strebend ahnt und weiß, — ein unbewußt-bewußtes Regen und Wollen. Lenzeswehen bis in die Wipfel hinauf; Lenzesnoth und Lenzesgebot! —

Mai und Minne; kein anderes Volk hat ein schöneres Wort an Farbe und Klang, als jenes kleine, keines ein Wort, diesem gleich an Sinn und Gehalt.

Der ursprüngliche Dichter und Sänger von Mai und Minne (d. i. Herzensliebe) war das Volk selbst, das auch seine Heldengesänge zuerst dichtete und tönte, hier aus dem Gemüth des Ganzen, dort aus dem des Einzelnen. In den Naturlauten seines Liedes strömte es, anfangs mehr oder minder roh, dann immer gefüger, stets aber frisch und kräftig, seine Anschauungen und Empfindungen aus: ein Gesang, von allen Zweigen schallend, im wohligen Reigen auf grünem Anger und Klee, unter der heimischen Linde, am rieselnden Bach, in der duftenden, lauschigen Laube.

Die Lyrik dieses Volksliedes ist dem wirklichen, ich möchte sagen: dem erlebten und durchlebten Leben entkeimt, wie das Epos des Volkes die Thaten seiner Helden besang. Was das ganze Volk hier bewegte im Stolz auf die Größe, im Mitgefühl an den Schicksalen seiner Fürsten und Helden, Bein von seinem Bein, Fleisch von seinem Fleisch, — das bewegte es dort, auf dem stilleren Felde der Empfindungen und Gefühle des Einzelnen, die ihm aber nicht allein zu eigen, die er mit dem Andern theilte, gleichsam das Geäder, das in Einem Herzblute den Quell seines Flusses hat.

Dieser urkräftigen Anfänge bemächtigte sich die allgemach auftauchende Kunst, das Kennen und Können, das bewußtvollere, mildernde und klärende. In den wilderen, aber durch und durch gesunden Stamm senkte sie ihr veredelndes Reis zu vereintem Wachsthum, — auch sie in ihrem Bildungsgange ein Kind der Zeit, aus der Kindheit zur Jünglings- und Manneskraft sich heranhebend, um zuletzt das allgemeine Loos der Schwäche zu theilen; bis dann, im 14. Jahrhundert und den beiden folgenden, das neu erwachende, aufstrebende und sich ausdehnende Volkslied mit seiner Einfalt und Kraft wieder in seine Rechte eintritt, nicht ohne Befruchtung von dem Elemente der Kunst, keineswegs indeß ein Nachklang des abgestorbenen Kunstgesanges.

Die Liebe aber, so alt wie die Welt, das erste,

tiefste und heiligste Gefühl, das nicht blos die irdische, auch die himmlische, die verklärte Liebe umfaßt, die man wohl in dem Worte: Marienkultus zusammengreift, — wie hätte das Lied sie nicht voraus feiern sollen aus dem Munde des Volkes selbst, von den Lippen seiner besten Söhne, seiner Vertreter, seiner Organe, in hunderten von Tönen und Weisen? Ist ja das Liebeslied „die Blume der Lyrik." Wenn „Strom und Bäche vom Eise befreit sind, der alte Winter in seiner Schwäche sich in rauhe Berge zurückgezogen", dann öffnen und erweitern sich die Herzen. Mit dem sonnigen Lenze zieht die junge Liebe wieder ein, mit der schwellenden Knospe das Wonnegefühl des neu rinnenden Lebens, mit dem erfrischenden Grün des Blätterdaches, mit dem Blumenhauch und dem Vögelgesang in Gezweig und Wipfel die Poesie der Minne. Lenz und Liebe, — die beiden sind Eins. Eine Welt, der Jugend Angehörniß, ihr ewiges Erb und Eigen.

Geschriebene Urkunden über das Singen von Liebesliedern verlassen uns bis zum achten Jahrhundert. Die erste, die frühere Urkunde war der tönende Mund. Der weltliche Gesang war da vor aller Schrift (und daß er da war, zeigt uns zum Ueberfluß geistliches Verbot in jenem und dem folgenden Jahrhundert), wie denn heute noch Mancher dichtet ohne Buchstaben. Ein solcher Dichter, ein geistiger Enkel Walther's von der Vogelweide, zieht in unserer Dichtung, die wir beschauen

werden, von seiner Burg hinab in das Thal, wie einst seine Ahnen aus dem engen Burgraum hernieder in Feld und Wald zu Spiel und Tanz gezogen sind, — hinein in eine freie Stadt, im Geleite des jugendlichen Aethers und Herzens, des frischen Geistes, und singt dort seine Minnelieder.

„Vom Anfang des elften Jahrhunderts, wenn nicht älter, ist jener Liebesgruß an Ruodlieb, — Mönch zu Tegernsee —, in welchem, mitten aus dem Mönchlatein, Lieb und Laub, Wonne der Vögel und Minne deutsch und volksmäßig hervorbrechen.“ (In einem der erhaltenen Bruchstücke des Gedichtes „Ruodlieb“ fragt ein Bote, der für Ruodlieb auf Brautwerbung ausgeschickt war, was die Schöne diesem antworten lasse? „Von mir aus treuem Herzen — lautet die Antwort — sag' ihm so viel Liebes, als jetzt komme Laubes; so viel der Vögel Wonne, sag' ihm meiner Minne; so viel Grases und Blumen, sag' ihm auch der Ehren!) [1])

„Die dürftigen Anzeigen des ehemaligen Liebesliedes im Volke setzen sich lange nicht bis zu dem Zeitpunkte fort, von welchem an, um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, der ritterliche Minnegesang in aufblühender, fast zwei Jahrhunderte fortwuchernder Fülle sich entfaltet. Dieser Minnegesang ist Kunstdichtung im Geist eines einzelnen Standes, er ist aber zugleich das bedeutendste Zeugniß von der volksmäßigen

Unterlage, die auch ihm nicht mangeln konnte, von der Beschaffenheit eben jenes vorangegangenen und sonst nur äußerlich angezeigten Volksgesanges. Die Anknüpfung an letzteren vermittelt sich durch die einfache, selbst im Reime noch unvollkommene Form und die sinnliche Frische der ältesten Minnelieder, wie sie unter den Sängernamen Kürenberg, Aist u. a. auf uns gekommen sind. So künstlich der Minnegesang sich weiterhin ausbildete, so blieb ihm dennoch ein Wahrzeichen angestammter Natürlichkeit in der bald tiefer empfundenen, bald herkömmlich fortgeübten Versetzung der inneren Stimmung mit den Wandlungen der Jahreszeit. Sein überreicher Liedervorrath kann in dieser Hinsicht auf wenige Grundzüge gebracht werden. Das Einfachste ist, wenn der Sänger sich freut und zur Freude auffordert, daß die glückliche Zeit des Frühlings und der Liebe wieder angebrochen, sodann, wenn er das Scheiden dieser schönen Tage betrauert, überhaupt wenn seine Gemüthsstimmung mit der Farbe der Jahreszeit zusammentrifft. Eine zweite Weise beruht auf dem Gegensatze, wenn der Liebende in der lichten Zeit trauern muß, oder in der trüben sich glücklich fühlt, und dieses geht endlich dahin über, daß er, einzig in seiner Liebe befangen, sich über die Jahreszeit und ihren Wechsel gänzlich hinwegsetzt, aber auch hierbei noch des Naturlebens zum Widerhalte bedarf. Im reinen Stile dieser Minneweisen wird auch auch aller

Aufwand der Darstellung, aller Preis und Schmuck der Geliebten lediglich der heiteren Frühlingswelt entnommen; die schöne Frau selbst ist die edelste Blüthe, die rechte Maienrose, alle Reize der Jahreszeit warten auf sie und vollenden sich in ihr, erst in der Liebe wird die Lenzeslust vollkommen." [2])

Der ächte Minnegesang ist Frauenkultus. Das Herz des Sängers in seiner Jugendfrische huldigte dem Weibe mit jener Innigkeit und Zartheit, ja, Schüchternheit, mit jener Tiefe und hingebenden Treue, wie sie so nur dem deutschen Gemüth als Grundzug eignet.

„In dien dingen (ir tugende und ir schöne) ich ir dienstman und ir eigen was do", singt Heinrich von Morunge. Es ist das Urgefühl der Germanen, daß in dem Weibe etwas Heiliges sei, — sagt Immermann, das sanctum et providum des Tacitus. Und wenn nach der Edda Freia (Frouwa), die erfreuende, milde Göttin, die Göttin der schönen Jahreszeit, des Frühlings, der Jugend und Schönheit, zugleich Göttin der Liebe ist, wenn sie als solche den Minnegesang liebt: so sind in dieser Einheit von Frühling und Minne die deutsche Anschauung und eine eigenthümliche Seite des deutschen Wesens idealisirt. Die äußere Natur befruchtet die innere, das Gemüth des Sängers, wird mit ihm Eins. Ist auch ein Gemeinsames des provenzalischen und des deutschen Liebesliedes namentlich darin vorhanden, daß die Natur, die Jahreszeit mit

ihrem Wechsel und Wandel ihre Empfindung gleichsam abspiegelt, wie denn beide überhaupt auf einen älteren Volksgesang zurückleiten: — die Auffassung der Natur ist, nach Uhland's Ausdruck, nirgends mit solcher Neigung, Frische und Gründlichkeit durchgeführt, als bei den deutschen Sängern, und in dem Kern ihres Charakters sind beide, jene erregte und leidenschaftliche Troubadourpoesie und diese milde Minnepoesie, wesentlich verschieden.[3]) So ungleich Charakter und Sitte, so ungleich die Poesie.

Im erblühenden Minnegesange waltete eine eigenthümliche Kunst. „Und doch möchte man in gewisser Hinsicht diese Poesie kein Eigenthum der Dichter nennen. Unter anderen ist offenbar, daß nie eine Poesie frauenhafter gewesen, als diese war, mit ihrer unermüdlichen Blumenliebe, mit ihrem stillen Glänzen. Wer wollte noch Zweifel tragen, daß in dem Gemüth der Frauen damals ganz eine solche Welt gestanden und tausend solcher Klänge erklungen haben? Welche Herzenliebe werden sie sich in all' ihrer Heimlichkeit erdacht, welches Herzenleid geklagt haben, zärter als es je ein Mann gesungen! Auszusprechen fiel aber jenen niemals bei, ihr Leben blieb ihr Dichten und Trachten, ihre Ohren öffneten sich den Liedern mit Dank und Glauben, welche die Männer, als einzige Pfleger der Poesie, vor ihnen sangen." — So schildert ein deutscher Meister,[4]) in wenig Zügen schön und erschöpfend, nach beiden Seiten

gerecht, das Wesen dieser Dichtung und ihres Gegenstandes, des innig verschwisterten, in einander aufgehenden Subjektiv-Objektiven.

Nicht ist hier Ort und Zweck, dem Minnegesang eine eingehende Betrachtung zu widmen, seinen Gang hinan und hinab, seinen ganzen Lauf und Verlauf nach innen, nach zeitlichen und lokalen Verhältnissen gründlich zu verfolgen, so dankbar und anziehend auch der Vorwurf.

Der früher, im ersten Decennium dieses Jahrhunderts, zwischen bedeutenden Männern — Jacob Grimm (damals Kriegs-Sekretär in Kassel) und B. J. Docen in München — entbrannte Streit über das Verhältniß des Minnegesanges zum Meistergesange, über die Fragen: ob Minnegesang und Meistergesang mit einander im Zusammenhang, verschwistert, oder ob von einander verschieden?[5]) ist seit Jahren im Wesentlichen zu Gunsten der ersteren im Grimmschen Sinne entschieden.

Nur in kurzen Grundlinien können die einschlagenden Gesichtspunkte und Beziehungen andeutungsweise hier zusammengefaßt werden.

Der Minnegesang hatte seine Meister, d. i meisterlichen Sänger, hervorleuchtende, tonangebende Muster, den Jüngeren Lehrer und Autorität.

Schon die in wenigen Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts — des Blüthenalters der mittelhochdeutschen Poesie, mit einem Theile des folgenden —

ausgeprägten Kunstgesetze, die, bei aller Beweglichkeit und reicher Abwechslung, gegliederten Formen des Gesanges, aus einer Zeit, wo der Minnegesang in der Sonne des Ritterthumes wuchs, erstarkte und feste Gestalt gewann, wo die Sangeskunst eine höfische ward, wo die ritterlichen Dichter vor den Großen: den Fürsten, Grafen und Edlen, ihre Lieder sangen, — diese Gesetze weisen darauf hin, daß „Erbschaft und Lehre" das Amt des Gesanges fortpflanzten. Ja, bereits die Volkspoesie, aus deren Schooße der höfische Sang entsproß, das Volksepos mit seinem starken Gefüge, giebt jenen Satz naturgemäß an die Hand. Erbschaft und Lehre aber bedingen, jene die Fortpflanzung, diese die Unterweisung und Nachahmung. „In der Lehre liegt die natürliche Verehrung des Alters, in dem Stande die natürliche Erbschaft der Jugend." [6])

Sobald der Gesang aus der Rohheit in die edle Sphäre der Kunst emporsteigt, die Naturlaute kunstmäßige werden, das Singen einem durch Anlagen und Bildung bevorzugten Stande zu eigen wird, zum Beruf für's Leben, tritt das Gesetz gegliederter Fortbildung und Entwicklung in sein besonderes Recht. Das Können verlangt voraus Begabung, dann Uebung und Fortschreiten auf dem Grunde der Regel nach Sache und Form. Die Begabung geht mit dem Drange nach Höherem, mit dem Wachsthum an Erfahrung Hand in Hand. Je größer jene, je weiter diese. Die Be-

gabten und Erfahrenen — die Auserwählten und Gereiften — sind die Meister, welche nach dem auch geistigen Gesetze der Schwere die Jüngeren anziehen, die sich, theils von innerem Berufe getrieben, theils wohl auch aus Rücksichten nach außen, um die Meister schaaren, zu ihren Füßen sitzen, von ihnen Lehre und Unterweisung zu empfangen.

So ist es sicher damals ebenfalls gewesen. Der geistige Drang, die Noth des Lebens führten auch damals die noch Unerfahrenen, nach Ausbildung, Ehre und daneben nach Sicherstellung der Existenz in bevorzugterer Lebenslage dürstenden, zu dem Sitze der Erfahrung, der ausgebildeten Kunst. Der Sänger, der an den höheren Stätten der Höfe und Burgen seines Berufes mit Erfolg in aller Hinsicht warten wollte, mußte lernen, um singen und sagen zu können, um so mehr lernen, je einheitlich-ungetrennter die Kunst des Singens und Sagens zu jener Zeit war. Unterricht aber von Mund zu Mund und Ohr erschien desto unerläßlichere Bedingung, als das Geschriebene nicht selten mangelte, ja, die Kunst des Schreibens selbst den besten Dichtern (Wolfram von Eschenbach, Ulrich von Lichtenstein dienen nur als die bekanntesten Beispiele) häufig gebrach.

Der grüne Baum des Kunstlebens schlug so meist unmittelbar seine Wurzeln und wuchs heran zu fruchtbarem und lohnendem Entfalten, das in dem Maße

sich nach innen und außen gedeihlicher gestaltete, als die Neigung der Mächtigen, der Förderer und Schützer, zur Gesangeskunst größer, ihr Sinn dafür empfänglicher war, für die holde Kunst, die, im innigen Verein mit dem Frauendienste, auch dem Herren- und Gottesdienste huldigte, und so die Liebe, die Treue und die Ehrfurcht zu Einem Blüthenkranze wand. Und jener Baum, der diese Blüthen trieb, ward zumeist auch ein „goldener."

Mochte der Meister, der Unterweisende und Anleitende, in der früheren Zeit und vielleicht noch in der entscheidenden Epoche Heinrich's von Veldecke — zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts — (des Sängers, der in jener berühmten Tristan-Stelle Gottfried's, V. 4736 bis 4741, „das erste Reis in deutscher Zungen geimpft, das den Aesten entsprungen, von denen die Blumen kamen, daraus die Meister nahmen den Sinn zu schönem Funde") — mochte er auch damals sich selbst nicht immer ausdrücklich „Meister" nennen, oder allgemein und stets oder durchgehends so genannt werden, wie später der bürgerliche Sänger gegenüber dem ritterlichen („Herrn") —: er war es der Sache nach, galt mit Recht als solcher, denn er hatte Stoff wie Form bemeistert und prägte sie nutzbringend für sich, für seine Jünger aus, im Bewußtsein des Besitzes der höheren geistigen Kultur, des ihr angehörigen Kunstgemäßen, im Gegensatze des damals weniger geachteten Volkssingens. Und wie auf den Stand als solchen, so blickt der zum

Meister gewordene Schüler, der sich rühmt, Singen und Sagen gelernt zu haben, wenn er auch, wie Heinrich von Morunge (14, 1; Hagen's Minnesinger I, S. 125) „durch Sang zur Welt geboren ist", so blickt er auf seine alten Meister mit Stolz zurück, mit Dank und Liebe.

Als der älteste Meistersinger, vornehmlich nach dem erwähnten gewichtigen Zeugnisse Gottfried's, — darf Veldecke bezeichnet werden: der Vater, der Altmeister der „Meister", — wie er denn auch in der alten Weingartener Handschrift und in der Nachschrift zu seiner Aeneis ausdrücklich „Meister" genannt wird. Der war der Begründer der Gesangeskunst, die ohne Meisterschaft sich nicht denken läßt. Sie Alle haben von ihm gelernt, gingen in seine kunstvoll geordnete Schule und erstarkten zum Fortsetzen und Vollenden des Meistergesanges an seinem Vorgange, seiner Anregung. „Frühere Meistersinger haben vor ihm nicht gelebt, damals stand der neue Gesang auf und gleich in bedeutender Menge da, indem ihm seine Lieblichkeit eine allgemeine Theilnahme und Nachahmung erweckte. Regel und Meister gab es mit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts genug." (Grimm.)

Es konnte nicht fehlen, daß mit dem Fortschritt des Minnesanges nach Maßgabe der Begünstigung von außen, der inneren Erstarkung, Veredelung und Verfeinerung, einerseits das lebendige Verhältniß der

Lehrenden zu den Lernenden zu einem immer geordneteren sich gestaltete, in eine Art von Kunstschulen im weiteren Sinne überging; andererseits die mehr oder weniger unmittelbaren Beziehungen der Dichter zu einander sich inniger und enger schlossen, wozu die Aufmunterung der größeren und kleineren Höfe das ihrige wesentlich beitragen mußte. Denn diese versammelten um sich die Tüchtigsten, war es auch nur auf kürzere, vorübergehende Zeit, sich der Kunst mit verständnißvoller Hingebung freuend, den Sang zu einem „hofelichen" erhebend, dessen die Dichter so vielfach rühmen. Und wenn auch die Meister-Dichter äußerlich nicht eine feste, förmliche Gesellschaft bildeten: sie waren Genossen, fühlten sich als solche, selbst wo sie sich bekämpften. Auch da sangen sie nach gleicher, gemeinsamer herkömmlicher Kunstregel, zu Ehren der Kunst, ihrer Gönner und Beschützer.

Wer wollte leugnen, daß jenes berühmte Singen der Dichter, der edelsten und besten, auf der schönsten Burg Thüringens, der schönsten einer Deutschlands, — der Wartburg — vor einem der kunstsinnigsten Fürsten, dem Landgrafen Hermann, und seinem Hofe zu Anfang des 13. Jahrhunderts, jener poetische Wettstreit, der Gesang von Meistersingern war? Es ist dies, wie das älteste bekannte, so das hervorragendste Beispiel eines meisterlichen Dichtervereins, und wird, obschon ohne Gleichen an Gehalt und Glanz, schwerlich allein dagestanden haben.

Die Sonne der lyrischen Poesie hatte in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ihren Zenith überschritten und neigte gegen dessen Ende dem Untergange zu. Nachdem bereits das genannte Jahrhundert den Verfall der Poesie durch das immer größere Vorwiegen der Form über den Stoff und Gehalt vorbereitet und deutlich angezeigt hatte, trat er, dieser Verfall, im vierzehnten immer mehr hervor. Der frühere rege, schützende Sinn der Großen für die Dichtung ermüdet allmälig und weicht der von außen düsterverhängnißvoll einbrechenden, immer weiter aufsteckenden Rohheit und Verwilderung. Das Blühen und Fruchtentfalten endet, der Frühling und lichte Sommer schwinden; der Herbst kündet sich an, tritt herein, mit einzelnen Blumen noch (Wizlav — Fürst von Rügen —, Frauenlob, Hadlaub rc.), bei welkenden und herabgeweheten Blättern, bis der Winter die Oede vollendet. „Löubere risen (das Laub fällt) von den böumen hin ze tal; des stan bloz ir este, — der winder ist so kal" — singt Wizlav (Minnesinger 3, S. 85, XVI) von der Natur; man kann es schon auf seine Zeit bildlich anwenden, wie das Wort Schenk Ulrich's von Wintersteten (X, 1; XXVI, 1; Minnesinger 1, S. 151, 161): „winter hat daz mezzer bi dem hefte", und: „heide, walt und anger, wol bekleit, diu han sich entbloezet, dest min klage."

Die anfangs mehr oder minder schüchternen Klagen

der Dichter über abnehmende Aufmunterung, über Karg-heit der Schützer wachsen, werden trauernder, lauter und greller. Daneben ungemessenes Lob der Fürsten und Herren zu Wiedererlangung von Gunst und Gabe. Vergebens. Auf dürrem Boden, in rauher, eisiger Luft kann die Blume der Kunst nicht mehr gedeihen. Die Dichter verstummen endlich, ziehen sich in ihre engere Heimat und in die stillere Welt des Gemüthes zurück und flüchten hinter das Formale, von dem sie sich überwuchern lassen, wohl auch äußerlich die Verbindungs-fäden für die Beziehungen zu einander auf Grund des Formalen, des Ceremoniellen festigend. Ritterthum und Poesie, die geistige Kraft, sind abgestorben und lassen sich durch heiligen, gelehrten und lehrhaften Gesang und Spruch nicht wiederbringen, noch ersetzen. Der „gute Edelgesang" der alten Ritter und Meister ist dahin. Die jetzigen Meister wenden sich an das Bür-gerthum, in die Städte, wo namentlich das fünfzehnte Jahrhundert sie, zu Gesellschaften, zu Vereinen schon zusammengetreten, die Reimkunst ausüben, die späteren Singschulen anbahnen und vorbereiten sieht.

Wir sind an der Schwelle des eigentlichen „Meister-gesanges" angelangt, einer von der früheren im Kern und Gehalt verschiedenen und doch ihr nicht fremden, nicht unvermittelten Erscheinung. —

Ueber die Musik der deutschen Minnesinger besitzen wir eine eingehende schätzbare Abhandlung von

E. Fischer in von der Hagen's großem Werke „Minnesinger", (1838) vierter Theil, S. 853—862, auf welche hier nur verwiesen werden kann. Es enthält auch dieses Werk dreißig Sangweisen der bedeutenden Jenaer Handschrift, S. 775—844, sowie Sangweisen Nithart's aus Hagen's Handschrift, S. 845—852.

In der Beilage folgen (I und II) in moderner Notenschrift mit beigefügter Harmonisirung zwei Lieder Wizlav's (13. und 14. Jahrhundert),[7]) die, gegenüber den früheren Minneliedern in dem recitirenden Tone des Gregorianischen Gesanges, worin, nach zusammenfassender Charakteristik, die Dichtung mit ihrem Vers und Metrum in den Vordergrund tritt und vom Gesange nur Halt und Färbung empfängt,[8]) — in die volksthümliche Liedesmelodie übergehen. Zwei andere schöne Lieder des Wolkensteiner's (Graf Oswald von Wolkenstein aus Tirol), eines Genossen Hugo's von Montfort (1357—1423) in dem, wenn auch fruchtlosen, Ringen nach Wiederbelebung der Minnepoesie, eines noch frischen Epigonen des Minnesingerthumes (1367—1445),[9]) dessen Zeit schon der des neu erwachten Volksliedes angehört, Dichter und zugleich Tondichter, — giebt aus der Handschrift der Wiener Hofbibliothek Forkel's Allgemeine Geschichte der Musik, Band 2 (1801), S. 763—766.

2.

Das Sinken der politischen Macht des Reichsoberhauptes, der Verfall des Ritterthumes und damit Zusammenhängendes hatten auf der anderen Seite den Aufschwung der Städte im Gefolge. Ein absterbendes — ein aufleuchtendes Leben. Die Mauern dieser Städte, deren rechten Grundstein Heinrich der Finkler gelegt, waren herangewachsen zu Schutz und Schirm des regen, betriebsamen und fruchtbringenden Bürgerwaltens. Mit dem wachsenden Wohlstand, mit der sich immer mehr stählenden Kraft, durch deren Erprobung das Selbstgefühl sich heben mußte, zog die Bildung in die städtischen Räume weiter und weiter ein, gewann tieferes und breiteres Feld. Das 14. und 15. Jahrhundert sahen das Blühen der bildenden Künste: Baukunst und Malerei, in den schützenden Mauern, wo ihr natürlicher Boden und Sitz. Die bildenden Künste gingen mit dem Handel und Gewerbe, mit der praktischen Richtung überhaupt, Hand in Hand, genährt und veredelnd. Auf diesen Gefilden überall sprossendes Leben, fruchtbares Wachsthum, jugendliche und männliche Kraft, Streben und Thaten.

Das ältere Geschwister aber jener Künste, die Poesie, wie sie vorher geherrscht, hatte ihr Jugend- und Mannesalter vollendet, sie war mächtig vorausgeeilt und nun zur siechen Greisin geworden. Der

jetzige, unter einer weniger milden Luft andere Pflanzen treibende, andere Früchte zeitigende Boden in den städtischen Mauern war für sie nicht geeignet, neue Nahrung zu schöpfen, eine zweite Jugend zu gewinnen. Der volksthümlichen Dichtung blieb es, wie oben angedeutet, beschieden, die Erbschaft der höfischen anzutreten, um sie in ihrer Weise zu verwerthen.

Und dennoch gewahren wir auch hier jenen Grundzug des deutschen Wesens, hier in dem gealterten Reiche dieser Kunst: die stille Treue, die Stätigkeit, das Festhalten an Ueberkommenem, — der sich wieder im Schooße des Bürgerthumes bewährt.

Das deutsche Gemüth verlangt Einkehr in sich und Austausch seiner Regungen, verlangt es doppelt im Getriebe des bewegten äußeren Lebens, aus dem es nach jeweiligem traulichen Zusammenwohnen mit Gleichgestimmten sich sehnt.

Wo hätte aber diese Gemeinsamkeit ein nährenderes Element, als im Singen und Sagen?

Der Bürgerstand hatte, vermöge seiner Beziehungen nach außen und seines Bildungsgrades, nicht vergessen, daß der Gesang auf deutschem Boden heimisch. Er war auch ihm lieb geworden und geblieben. Mochten auch die äußeren Verhältnisse, welche den höfischen Gesang hervorgerufen und ausgebildet, ihm ein festeres Gefüge nach Inhalt und Form verliehen hatten, geschwunden sein: den Bürger von Intelligenz, Gesittung,

von mehr, als dem gewöhnlichen Handlangergeiste, drängte es, dem Gesange, soweit er konnte, eine Pflegestätte zu gewähren und zu sichern, angesichts der politischen Wirren, gegenüber der Zerfahrenheit und Unerquicklichkeit der Zeitströmung. Das Auferbauen des materiellen Wohlstandes sollte und konnte das innere Auferbauen nicht ausschließen. Beide hatten ihre Rechte; nur daß jenes auf frische Grundlage sich stützte. Mit welchem Stoffe das letztere sich befruchten werde, nachdem der Geist der Poesie sich verflüchtigt hatte, — das war freilich eine andere Frage. Genug: Rückblick, Angedenken und reger Wille fehlten nicht neben dem eigenartigen Bedürfniß, je nach Natur, Erziehung und Sitte, unter dem Einfluß der Zeit.

Was vordem in den Händen von Meistern des Gesanges gelegen und Früchte getragen, dem stilleren, seelischen und geistigen Leben Reiz, Nahrung, Halt und Haft gegeben hatte, — warum sollte es sich nicht fortpflanzen und weiter wirken, wenn auch nicht in gleichem Glanze, wenn auch nicht auf demselben ergiebigen Boden, in derselben jugendlich frischen Luft, wenn auch in beschränkterem Umfange? War ja bereits in jener früheren Zeit die Gesangeskunst zu einem guten Theile von bürgerlichen Meistern vertreten gewesen.

„Nirgend hätte der sinkende Meistergesang so lange gehalten, wenn er nicht in die deutschen Städte gelangt wäre, wo die wohlhabenden Bürger es sich zur Ehre

ersahen, daß sie die Kunst einiger ihrer Vorfahren nicht ausgehen ließen, und bald war sie durch eine Menge Theilnehmer in Ansehen und Förmlichkeit gesichert. Man hat eben in der Unbehilflichkeit des späteren Meistergesanges den alten Ursprung nicht gesehen. Seine Erscheinung würde uns unerklärlich fallen, wenn wir nicht auf die erste Blüthe des Minnegesanges zurückgehen könnten. Denn je fester, tödtender etwas Unscheinbarem angehangen wird, desto herrlicher und kräftiger muß die Grundlage gewesen sein, und ohne Entzückung im Anfang ließe sich nicht begreifen, mit welcher Scheu ein Volk den leeren Dogmen eines Glaubens treu bleiben kann. Der Meistergesang, im 14. oder 15. Jahrhundert als etwas Eigenthümliches erstanden, wäre ein Kind ohne Jugend, und die ganze Geschichte dieser Zeit könnte uns nirgends seine Wundergeburt deutlich machen. Vielmehr stoßen wir allerseits an eine eigentliche Mitte, welche auf Früheres und Späteres hinweist und unsere Kenntniß von beiden erst vollständig macht.“ —

Diese Sätze Grimm's [10]) beruhen auf der allgemeinen Wahrheit, daß in dem Entwicklungsgange des deutschen Kunstlebens eine innere Verbindung aller Bestandtheile desselben von Anfang an fortläuft, welche in der Betrachtung nicht aufgegeben und aus dem Auge gelassen werden kann, wenn die Anschaulichkeit des Naturgemäßen in dem Zustande eines Zeitalters nicht

verloren gehen soll. Minne- und Meistergesang sind hiernach ebenfalls Eines Ursprungs und beide an denselben Grundzügen kenntlich; beide Kinder eines natürlichen Geistes und Lebens. Nur dadurch, daß des Volkes Gefühl, Glauben und Anhänglichkeit am heimatlichen Boden erstarkten, konnten sie gedeihen: aus dieser Wurzel zogen sie ihre Nahrung. [11])

Das Gesetz organischer Einheit im Bereiche des Geisteslebens läßt sich auch in der Beziehung des nun auftretenden, späteren Meistergesanges zu dem älteren nicht verkennen. Auch in jenem, wie in diesem waren es Meister, welche die Jüngeren anzogen, belehrten, unterwiesen und wieder zu Meistern — in ihrer Art — machten.

Jenes Festhalten und Weiterstreben aber ist eben so naturgemäß an sich, als erfreulich und rührend, ist um so anerkennenswerther, je weniger fruchtbar der Boden, je größer also die Mühe, ihn empfänglich zu machen, empfänglich zu erhalten.

Denn die jetzt verkommene Poesie nimmt einen anderen Charakter als die frühere an, die frei, frisch, zwanglos und schwunghaft ihre Flügel entfaltet hatte.

Die vormalige leichte und kräftige, ja kühne Beweglichkeit des Gesanges, der mit dem reichen Inhalte die Anmuth und Schönheit der Form paarte, machte der Bedächtigkeit und Schwerfälligkeit des bürgerlichen Elementes, der weitere Gesichtskreis dem engeren nach

Inhalt und Stoff Platz. Die mit ängstlicher Pietät festgehaltene Form, welche der Hauch des Geistes nicht mehr beseelte, wurde starrer und verknöcherter, zur Spielerei eines Muskatblüt und Michael Beheim (Dichter von Gewerbe aus dem 15. Jahrhundert, so genannte Gehrende, denen die Kunst Erwerbsmittel war, Schatten eines Ueberbleibsels jener älteren deutschen Rhapsoden, mit dem einen Fuße schon auf dem Felde des späteren Meistergesanges stehend) und dann zum leeren Gefäß eines schulmäßigen Pedantismus, welcher nicht wog, sondern zählte, das Maß, aber nicht mehr das Gewicht hatte.

Mit dem Erstarken des Zunftwesens hob sich der Geist der Zünfte namentlich auch in dem Sinne, daß sie, an und für sich einen gemeinsamen Zweck verfolgend, ihre Mitglieder zu innigerem Zusammensein und Zusammenhalt vereinten. Diese Zünfte oder Genossenschaften waren es, die sich zum Hüter und Pfleger jener oben angedeuteten Ueberlieferungen machten, das Verknüpfungsband, so lose es auch, festhielten, zu Ehren, zu Aufrechterhaltung der Kunst, die sie in ihrer „ehrbaren" Weise ausübten. Die Kunst hatte sich auf anderem Felde mit dem Gewerbe zu gemeinsamem Wirken vereinigt; der Baugewerke lernte vom Künstler, wurde vielleicht selbst ein solcher. Warum sollte die Kunst eines noch allgemeineren Feldes in der Gewerkenschaft der Zunft überhaupt, die ja auch in ihrer Weise

baut, des Bauherrn entbehren? Der Name „Meister“ aber gewann für das Singen von der Zunft her doppelte Befestigung.

So flüchteten denn nach des Tages Arbeit und Mühe sich die Handwerker, die höheren oder niederern, an den Busen der „heiteren Kunst“, der holden, der freilich nicht die alte Jugend und Wärme ausstrahlte, und nannten ihre Sangeskunst die „holdselige.“

Seliger hat sich vielleicht nie ein Verein gefühlt, als dieser. Denn die Würze nicht nur, auch die Krone der deutschen Geselligkeit ist der Gesang, das Band, das alle Zeiten, alle Alter verknüpft, ihr durchlaufender rother Faden. „Wo man singt, da laß' dich fröhlich nieder!“ ist ein urdeutsches Wort, wie das Lutherische: „Haltet Frau Musica in Ehren!“ Welch' rührendes Zeugniß von der Liebe zu dieser Kunst, einer durch und durch selbstsuchtslosen und redlichen Liebe! Und dieser Zug ist ein hoch ehrenhafter.

Ein zweiter, nicht minder ehrenwerther, liegt in der *sittlichen* Seite des Charakters dieser Vereine an sich und in ihren Erfolgen, ihren Früchten. Indem jeder Einzelne dieser Genossenschaft sich als Theil eines Ganzen wußte, der den Ruhm anstrebte, ein geachtetes und wirksames Mitglied im Dienste, zu Nutz und Frommen der Kunst zu werden und zu sein, seine eigenen bescheidenen, voraus im Stillen gesammelten Gaben an ihrem bescheidenen Altare niederzulegen, legte

er zugleich, Einer für Alle und mit Allen, ein hohes Gewicht darauf, die selbstgeschaffene Ordnung, die Schranken der Kunstregeln mit den Schranken der Gesittungsregeln in Uebereinstimmung zu bringen, zu wahren und gewahrt zu wissen.

Aeußere Vortheile, den Nutzen des Marktes, den zeitlichen Gewinn hat diese Gesellschaft als solche niemals angestrebt, und sie unterscheidet sich in dieser Hinsicht rühmlich von einem Theile der Minnesinger und den Gehrenden. Jener geistige edle Ordnungssinn, der die Meistersinger zur Gemeinsamkeit zusammenrief und in Gemeinsamkeit erhielt, jenes stille, uneigennützige Streben und Trachten sind nicht genug anzuerkennen.

Oder wäre etwa das hier einschlagende schlichte Wort eines Zeitgenossen der Nürnberger Gesellschaft, der das Meistersingerthum recht scharf und unbefangen, bei aller Wärme der Anschauung, beobachtet hat — eines Mannes, der uns noch ferner begegnen wird, — nicht aus dem Leben gegriffen?

„Niemand — sagt er — feyret weniger, als die guten Meistersinger: dan wann sie den gantzen Tag, ihr Brod zu gewinnen, hart und fest gearbeitet, und nun Feyrabend gemachet, da andere Handwercks-Leut in das Bierhaus oder sonst zusammengehen, setzen jene sich hin, dichten neue Baren, wiederholen die alten Singweisen, schreiben grosse Bücher von Liedern zusammen, oder unterrichten ihre Lehrlinge, damit die

Kunst nicht untergehe. Stehet billig zu verwundern daß die lieben Leut so grosse Mühe und Beschwernus übernehmen, sonder dessen im geringsten gebessert zu werden: dann alles was sie thun, geschiehet bloß aus Lieb gegen das Teutsche Vatterland und die alte holdselige Kunst, damit selbige auf die Nachkommen möge gebracht werden, nach der Art, wie sie solche von ihren Vorfahren empfangen. Es heisset sonst: Marcet sine præmio virtus et nemo gratis bonus est. Hier ist aber gar keine Belohnung zu gewarten."

Der Meistergesang mit seiner Förmlichkeit zeigt sich so als ein Element, welches auf die Reinigung der Sitten, wie auf den Bund der Bürger wohlthätig mitgewirkt hat. Jener Reinigung bedurfte aber die Zeit; denn sie läßt uns den unerquicklichen Fortschritt der Unsitte, auch in der Literatur, erschauen, deren Sitz besonders die großen Städte, voraus die reichen Reichsstädte, waren. Der Meistergesang trug seinerseits einen Stein, wenn auch nicht zur Poesie, doch zum Damm gegen dies Unwesen herbei.

Einen andern Baustein hat er noch herzugetragen: er hat der Musik im deutschen Bürgerhause eine Stätte angebahnt und bereitet, die sich im Laufe der Zeit immer weiter und gedeihlicher ausbreitete, vertiefte wie erhöhete. „Aus den schönheitslosen Melodieen der Meistersinger — sagt Ambros in seiner Geschichte der Musik — war freilich nichts zu gewinnen; aber

wo man sich selbst eines so dürftigen Besitzthumes freuete, konnte sich unter günstigen Umständen auch Besseres einfinden und bleibend einbürgern. Die Hausmusik hat wirklich in Deutschland eine Pflege gefunden, wie sonst nirgends."

Und wenn wir heute versucht sind, über einen dürren Formalismus, über steife Satzungen zu lächeln, bei denen der Zunftzopf, mehr unbewußt als bewußt, eine Rolle spielte: so dürfen wir diese Lichtseiten nie aus dem Blicke verlieren.

Der deutsche Meistergesang steht als einzige Erscheinung, als ein leuchtender Punkt da in dieser Beziehung, in seiner Art überhaupt, nicht minder als der deutsche Minnegesang in der seinigen. —

3.

Nach diesem Umriß mit seinen allgemeinen Gesichtspunkten nun dasjenige Einzelne, dessen Betrachtung und Verfolgung in seinen Grenzen wie in seinem Umfange durch die Natur des Gegenstandes: unserer dichterischen Vorlage, geboten erscheint.

Eine Art Singschule tritt uns zunächst zu Anfang des 14. Jahrhunderts, als Vorläufer und Anbahner der späteren Institute, in Mainz entgegen, für deren

Stifter Heinrich Frauenlob (Heinrich von Meißen) gilt. Sie weist noch auf die frühere Zeit des Dichtervereines am Thüringer Hofe mit seinen Wettkämpfen zurück. Denn auch in ihr ein poetischer Streit zwischen dem Genannten und Regenbogen mit Raumsland (Rumesland) über den Vorzug von Frau (Herrin, Ehefrau) vor Weib (dem Geschlecht überhaupt nach, im Gegensatz zum Mann) und umgekehrt (in der Kolmarer Meisterlieder-Handschrift erscheint ein Wettstreit zwischen Frauenlob und Regenbogen, „der kriec von Wirzburc" in 23 Liedern, über den Vorzug der Frau und des Weibes vor dem Manne), — während daneben Frauenlob in einem seiner Lieder (Minnesinger, Th. 3, S. 122, Nr. 49) einen Lehrling (Knecht) in den Sängerorden aufnimmt.

Nu hulde mir, ich wil dich hie ze knehte empfan ꝛc.
Du zimst mir z'eime knehte wol, sint daz du wilt
des sanges schild
unde anders keinen vueren.
ich will in so rueren,
swa es not ist, daz man'z schouwen sol an al sinen snueren;
swa du den sank ze kurz ze lank erverst, den soltu smähen.

Diese Mainzer Singschule dürfte auf die später entstandenen hinüberleiten, worin die freie Dichterkunst in die Hand von Genossenschaften überging, der allgemeine Ehrenname „Meister", den die Hervorragenden, die Lehrer vordem führten, zur förmlichen Bezeichnung,

zum Titel in der nach Satzungen bestehenden Sang-Genossenschaft wurde.

Welchen Stolz die Meistersinger in ihre Kunst setzten, bezeugt die Sage von ihrer Entstehung, ihrer ursprünglichen Abstammung. Die Tradition, (und sie ist ein, zwar mehr subjektives, aber immerhin nicht weniger sprechendes Zeugniß mehr für das Obige rücksichtlich des Zusammenhanges zwischen Altem und Neuem) die Tradition reicht mit kühn-phantastischer Hand in die Zeit Otto's des Großen hinauf und hinein.

Die berühmte, bedeutsame Zwölfzahl spielt dabei ihre gleichsam schützende und weihevolle Rolle. Zwölf Meister, unter ihnen die bedeutendsten des 13. Jahrhunderts, von denen ein Theil auf Wartburg sang, sind hiernach die Erfinder und Gründer der holdseligen Kunst, ohne daß einer vom andern etwas wußte, — also höhere Inspiration; und zwar:

1. Heinrich Frauenlob, der heiligen Schrift Doctor zu Mainz,

2. Heinrich Mögeling (von Müglin), der heiligen Schrift Doctor zu Prag,

3. Nicolaus Klingsohr, der freien Künste Magister (die Tabulatur von Memmingen bemerkt dabei, daß Andere „an der Klingesuhren statt" den Heinrich N. von Effterdingen, „einen Schuhmacher", setzen),

4. Der starke Poppo, sonsten auch der starke Poppser genannt,

5. Walter von der Vogelweid, ein Landherr,

6. Wolfgang Rohm oder Rahm (Wolfram von Eschenbach), ein Ritter,

7. Hans Ludwig Marner, ein Edelmann,

8. Barthel Regenbogen, ein Schmied,

9. Sigmar der Weise, sonst der Römer von Zwickau genannt,

10. Konrad Geiger, den andere Jäger nennen, von Würzburg, ein Musikant,

11. N. Cantzler, ein Fischer,

12. Steffan Stoll, sonst der alte Stoll genannt, ein Seiler.

Man sieht, wie die Phantasie Raum und Zeit übersprungen, wie sie vielleicht unwillkürlich, vielleicht nicht ohne Vorbedacht, wenn auch in gutem Glauben, Stand, Kunst und Handwerk amalgamirt hat in majorem artis phonascorum gloriam.

Der alte Magister Cyriacus Spangenberg zu Straßburg, Verfasser einer kostbaren Handschrift auf Pergament: „Vom Aufkommen der Meistersänger". 1598, urtheilt mit nüchterner Naivetät hierüber so: „Es seynd wol etliche Lieder vorhanden, darinn ihrer zwölff namhaftig gemachet und darneben kurtzer Bericht gethan wird, wie es sich mit diesem Handel zugetragen habe. Aber solche Lieder haben ohne Zweiffel gute einfältige Leute gemachet, die davon keinen gründlichen Bericht eingenommen, haben etwas von dieser, und

darnach von anderen unterschiedenen Historien gehöret, und die darnach in einander gemenget, und zwölff fürnehmer Meistersinger Namen, die ihnen bewußt, darein gesetzet.“

Die obige Erzählung vom Ursprunge der Meistersingerkunst hat, nach Grimm's Bemerkung, die Natur jeder Sage, den unhistorischen Schein, das fluctuirende Wesen. Auch dann noch, als Bestimmungen hinzugekommen, welche mit ihr im Widerspruch stehen (wir werden weiter unten einer anderen Ursprungs-Tradition begegnen), erhält sie sich fort, und zum Beweis, sie stamme nicht aus einer einzigen neuen Quelle her, hat sie sich fast in jeder Schule anders gestaltet. Man darf sie nicht für eine Erdichtung der damaligen Zeit halten.

„Von diesen“ (den genannten zwölf Meistern) — meldet schlicht, aber mit betonter Skepsis ein Hauptschriftsteller über den Meistergesang (ein früherer ist der Breslauer Schuhmacher Adam Puschmann, Schüler von Hans Sachs: „Gründtlicher Bericht des Deudschen Meistergesanges &c.“ Görlitz 1571, vermehrt Breslau 1584, Frankfurt a. d. O. 1596): [12]) der gelehrte Johann Christof Wagenseil, ein Nürnberger Kind, in seiner Schrift: „Buch von der Meistersinger holdseligen Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen“, Anhang seines Werkes: De sacri Romani imperii libera civitate Norimbergensi commentatio,

Altdorf 1697",[13]) S. 503, — „von diesen sagen sie, daß, weilen selbige des Pabsts und der Clerisey übles Leben und Verfahren in ihren Liedern gestraffet, seyen sie Anfangs bei dem Pabst Leone VIII. als Ketzer, die neue und irrige Lehre aufbrächten, angeklagt worden. Demnach habe folglich der Kayser Otto I., als er in Italien war, auf starckes Anhalten des Pabsts, die XII Meister-Singer Anfangs nach Pavia, hernach auch, als er aus Welschland in Frankreich sich begeben, ebenmässig nach Paris beruffen, an welchen beiden Orthen, weilen sie in Gegenwart des Kaysers, des Pabst Legaten, auch vieler Gelehrten und Fürnehmen Leute, nicht allein ihrer holdseligen Kunst, zu jedermanns Vergnügung, herrliche Proben gethan, sondern auch allen falschen Wahn der Ketzerey völlig von sich abgelehnet, seye sowol von dem Kayser, als dem Pabst, ihre neuerfundene Kunst gut geheissen und gelobet, auch mit Freyheiten begabt worden, und habe man sie vermahnet, in derselben fleissig fortzufahren."

In einem nach Wagenseil unter den Meistersingern sehr hoch gehaltenen alten Liede aus dem sechszehnten Jahrhundert ist dieser Verlauf geschildert.

Das merkwürdige Lied im Meistergesangton lautet in seiner ersten Abtheilung, „in der Feilweiß, Friedrich Furners, Tuchscherers, Bürgers in Straßburg", welcher sich sechs andere, zum Theil mit einem Stück Detailmalerei sich beschäftigende, anreihen, so:

Ach die ganze heilig Schrifft
Durchaus an vielen Orten,
Herrlich mit dem Gesang zutrifft,
Reichlich von Lehr und Worten,
Mancher sich heut
Verwundert weit
Wo Gesang ist herkommen
Aus mancher Statt
Sein Ursprung hat,
Und wer es hat besunnen. †

Erstlich in dem Teutschland
Fing an das Meister-Singen,
Man zehlt neun hundert Jahr zu hand,
Zwey und Sechzig der Dingen,
Der Erste Otto
Kayser war so,
Und thät das Reich erhalten,
Leo der Acht,
Zu Rom mit Macht,
Daß Pabsthum thät verwalten. †

Da erweckt Gott durch Gnad sein Cron,
Zwölff Mann in hoher teutscher Sprach,
Doch keiner da thät wissen
Von den Anderen; machten hernach,
Viel Thön löblich geflissen,
Schön zugericht,
Daß es weit thät erschallen.
Erstlich walt es
Auch des Pabstes
Anhang gar nicht gefallen. †

Der letzten Abtheilung, „in der stumpffen Schoß-weis, Hanß Müllers, Schlossers in Straßburg", mag auch eine Stelle hier eingeräumt sein.

Nach solcher Zeit bekant,
Fanden sich in Teutschland
Zwölff Meister klug,
Mit Fug,
Sassen im Reich
Zu Nürmberg hört eben. †

Von welchen Hans Sachs schon
Gedicht in neuen Thon,
Darin bewehrt,
Erklärt,
Ihr Namen gleich
Und ihren Stand darneben. †

Darin sie damals waren fein.
Sie übten sich der Kunst rein
Gemein.
Thäten löblich Thön machen,
Dichten viel schöne Bar,
Ihnen angelegen war
Meister-Gesang,
Mit Klang,
Gantz inniglich
In allen feinen Sachen. †

Die sieben Dichter oder Verfasser des Lieder-cyklus, „gute einfältige Leute", wie vorhin Spangen-berg sie nannte, sind sammt und sonders Straßburger

Bürger: Tuchscheerer, Schlosser, wie wir hörten, außerdem Bäcker, Schriftgießer, Kürschner, Gastgeber. Die Schlosser sind doppelt vertreten.

Die Meistersinger, die sich übrigens bescheiden „Liebhaber des deutschen Meistergesanges" nannten, rühmten sich, Kaiser Otto der Große habe ihre Genossenschaft mit besonderen Freiheiten begnadet, auch solche später auf einem Reichstage in Mainz vermehrt und bestätigt, ihr dazu eine goldene Krone geschenkt, um dasjenige Mitglied öffentlich damit zu zieren, das in dem Singen den Preis erlange, und solle diese Krone in der Stadt Mainz verwahrt worden sein.

Auch diese Nachricht gehört noch dem Reiche der Tradition an.

Auf das sicherere Feld der Geschichte führt das Jahr 1387. Kaiser Karl IV. verlieh in demselben der Meistersingergesellschaft Freibrief und Wappenrecht. Das Wappen ist, nach Wagenseil (S. 515), eine Quartirung oder gevierter Schild, davon der erste und vierte des heiligen römischen Reichs Wappen, oder in güldenem Feld einen zweiköpfigen ausgebreiteten schwarzen, mit Roth bezüngeten, beschnäbelten und bewaffneten Adler enthält. Das zweite und dritte Viertel führt Böhmen, „welches so viel zu sagen: sie sind roth", und zeigen einen silbernen mit Gold gekrönten und bewaffneten Löwen, dessen Schwanz zertheilt ist. Ueber dem Ganzen ist ein blaues Schildlein, mit einer

güldenen geschlossenen königlichen Krone. Auf dem Schild ist ein offener gekrönter Helm, aus dem geht ein böhmischer Löwe hervor, wie auch hinter demselben ein doppelter über einander gesetzter schwarzer Flügel, daran die Federn mit güldenen Herzen beladen.

Mainz war der Ort, wo die Urkunden der Genossenschaft — auch die güldene Krone und der Meistersinger-Wappenbrief nach Angabe unserer alten Schriftsteller über die Materie — verwahrlich niedergelegt wurden. Dies Vorrecht gebührte der alma mater des Instituts, „der hohen Schule, dem Sammelplatz der Meistersinger, wohin sich Diejenigen begaben, welche die Kunst vor anderen zu erlernen Begierde trugen."

Bald verbreiterte sich das Feld. Das 14. Jahrhundert und das folgende sehen außer Mainz auch Augsburg, anfangs blos als geschlossene Gesellschaft (um 1450), dann mit festen Zunftordnungen die Städte Worms, Straßburg (1493), Frankfurt a/M., Eßlingen, Würzburg, Zwickau und Prag im Besitz des Meistergesanges. Im 15. blüht er vornehmlich in Nürnberg und Augsburg. Das 16. Jahrhundert findet ihn weiter in Freiburg (1513),[14]) Kolmar (durch Jerg Wickram am Weihnachtstage 1546 daselbst gestiftet),[15]) Regensburg (auch schon im vorigen), Ulm, München; ferner reicht er hinüber nach Steiermark, Mähren (Iglau),[16]) herauf nach Schlesien — Breslau, Görlitz — und

Danzig. Auch in Memmingen wurde eine Gesellschaft der Meistersinger zu Ende des 16. Jahrhunderts (1600) gegründet; desgleichen bestanden deren in Basel und Dinkelsbühl. [17])

Wie der Kern der Blüthe des Minnegesanges im Südwesten lag, so der Ausgangs- und Entwicklungspunkt des Meistergesanges im südlichen und mittleren Deutschland: am Oberrhein, in Franken und Bayern. Die Zunftgenossen der Schuhmacher, Kürschner und Weber sind seine hauptsächlichsten Vertreter und Pfleger. In Schlesien findet er empfänglichen Boden zur Befruchtung einer späteren Dichtungsart, Anbahnung einer anderen Dichterschule.

Diese Verbreitung beweist reges, konsequent-energisches Streben auf der Basis mehr als gewöhnlicher geistiger Bildung, sittliche Anschauung, sittlichen Kern des Gemüthslebens, des deutschen; sie beweist allgemeines höheres, nicht zufälliges, vorüberrauschendes Bedürfniß. Auf sterilem, unempfänglichem Boden wäre solch eine Erscheinung, ihr Entstehen und Wachsthum unmöglich gewesen.

Der geschriebenen Satzungen hat die Genossenschaft der Meistersinger aller Wahrscheinlichkeit nach schon frühe gehabt, waren sie vielleicht auch noch so unvollkommen.

Die Verbindung einer Gesellschaft wie diese kann nicht blos von Mund zu Mund, sie muß auch von

Schrift zu Schrift, in gegenseitigem Gesinnungsaustausch ihrer Glieder, gegangen sein.

Eine der ältesten Tabulaturen, wo nicht die älteste, die Straßburger, von 1493, giebt verbürgte Kunde von dem damaligen Bestehen förmlich organisirter Schulen, während allerdings, wie vorhin gedacht, Augsburg bereits 1449 oder 1450 eine Singschule mit schon ausgeprägtem aber noch nicht zünftigem Charakter hatte. [18])

Für die vorliegende beschränktere Aufgabe würde es zu weitab führen, den Meistergesang zum Gegenstande eingehender Darstellung zu machen, ihn historisch und kritisch zu verfolgen. So mußte ein flüchtiger Umblick und Ueberblick nach außen so eben genügen, wie die Erwähnung genügen muß, daß der Meistergesang seines Theiles und in seiner Art von der Zeit ebenfalls Richtung, Impuls und ein quantitativ reichliches Maß Nahrung empfing, seit dem 15. Jahrhundert namentlich in Sachen der Religion, des Glaubens, der Moral, denen er vornehmlich huldigt, meist mystisch-spekulativ, scholastisch und grübelnd, die zehn Gebote, die Trinitätsgeheimnisse, Christi Opfertod, die Erbsündenlehre, den Marienkultus ꝛc. unzähligemale ausbeutend; daß die Reformation dann ihre läuternde und säubernde Einwirkung auch auf den Meistergesang besonders insofern ausübt, als seine Stoffwahl eine wesentlich bibelmäßige, einfachere, reinere

und abgeschlossenere, im Ganzen gesundere wird, ohne die profane Seite auszuschließen, die späterhin freilich einen immer kleineren Raum einnimmt, — bis zuletzt nüchternstes Formelwesen, steife Künstelei immer weiter überhand nehmen, und fast jede Spur von Geist, wenn sie noch vorhanden, um so sicherer entweichen mußte, je ängstlicher, bei der sich immer unerquicklicher ausdehnenden Einseitigkeit des Stoffes, die, wenn immerhin treuherzig gebliebene und vergnügliche, Beschränktheit über die strenge Einhaltung der Regel wachte. Fort und fort weiter abschwächende Beharrlichkeit und tödtende Konsequenz, in dem gleichsam raffinirten Fesselzwang des bloßen Abzählens der Silben, der Häufung der Reime, deren Reinheit und Wohlklang wir immer tiefer herabgesunken finden, des Einzwängens der Worte in den Reim 2c., ohne Rücksicht auf Schönheit und Kraft des Rhythmus, auf das Lebenselement und die Würde der Prosodie. Klingende Schelle, dürrer Buchstabe, aus dessen Boden kein grüner saftiger Halm hervorsprießen konnte.

Bemerkenswerth und interessant ist übrigens die Mittheilung bei Wagenseil S. 520, daß die Nürnbergischen Meistersinger mit dem Unterricht in der „Kurtzen Entwerfung deß Teutschen Meister-Gesangs, allen dessen Liebhabern zu gutem, wolmeinend hervor geben und zum Truck verfertigt durch eine gesampte Gesellschaft der Meistersinger in Memmingen, getruckt

zu Stuttgart, bei Joh. Weyrich Rößlin 1660," nicht zufrieden gewesen seien, „weilen er die alte Kunst nach der neu üblichen Poeterey zwingen, bevorab auf zuvor nicht übliche Weise die Beobachtung des Lang- und Kurtz-Lauts der Sylben einführen wolle, vielmehr haben wollten, man solle es bey dem, was viel hundert Jahr im Gebrauch gewesen, beruhen lassen: so müsse auch, überdas, stets ein Unterschied zwischen dem Meister-Gesang und der gemeinen Poeterey seyn und bleiben." — Die betreffende Bestimmung der Memmingenschen „Entwerfung" ist die im ersten Kapitel, Seite 16, dahin lautend:

„Es ist aber hierbey absonderlich, und insgemein wol zu mercken, daß in dem Tichten und Reimen nicht nur allein auff die Anzahl der Syllben, oder Gleichheit der Buchstaben, sondern auch die Liebligkeit im Lesen, Singen und Zuhören, wie nicht weniger der gantzen Reimen, und Wörter fertiges Lauffen beobachtet werden muß, als kan man derohalben die samptliche Reimen, und Gedicht, insgemein in zwo Arten, als in springende, und gehende, abtheilen. Die Springende hat die erste Syllb kurtz, die ander lang ꝛc."

Also vernünftige Reaktion aus dem Schooße des Meistersingerthums selbst, und, ihr gegenüber, starres Festhalten.

Sie legten, die guten, gewissenhaften Meister, vor der Thür ihres Heiligthumes den Zunftrock und

das Handwerkszeug bei Seite, aber den Zunftzopf abschneiden konnten sie nicht.

Die frische, wenn auch anfangs rauhere Luft des neu sich erhebenden Volksgesanges zog nicht in die Atmosphäre dieser Genossenschaft hinein; ja, sie verpönte (ein horazisches „Odi profanum vulgus et arceo“ in seiner Weise) ihn im Auflehnen und entrüsteten Eifern gegen „die schändlichen Gassenlieder, die man schier alle Nacht ausschreit.“ [19])

Der Pol des Formalismus, dessen Physiognomie uns entgegentreten wird, mußte den anderen, der zwanglosen Gesangeslust, abstoßen.

Je üppiger und freier das Volkslied sproßte und trieb, seine Ranken und Zweige ausbreitete, je mehr wehrte der stille, beschauliche Sinn, das ruhige Dichten und Trachten der singenden Meister dem Eindringen dieser Naturgewächse, je mehr verschloß er seine Räume der aufleuchtenden Morgenröthe, in welcher sie draußen gediehen. —

Wir beschreiten nun das Heiligthum unserer Meistersinger an der Hand ihrer Grundgesetze nach außen und innen: der „Schulordnung oder des Lagerbuchs“ [20]) und der „Tabulatur.“

Jene regelt den geschäftlichen Organismus, diese,

die Tabulatur, ist die Norm über Abfassung und Vortrag der Meistergesänge, die Prosodie; — jene der disciplinarisch-, diese der künstlerisch-organische Theil des Ganzen. Da die Einrichtungen sämmtlicher Meistersinger-Genossenschaften im Wesentlichen dieselben sind: so erscheinen die einschlagenden Grundzüge des Nachfolgenden, bis auf die lokalen Verhältnisse, als allgemeine.

Uebrigens haben die Meistersinger, namentlich Nürnberg's, ihre Tabulatur als ein Stück Mysterium wohl allerdings betrachtet. Sie mochten vielleicht — und darauf deutet manches hin, so z. B. der zweite und vierte Punkt der weiter unten folgenden Verpflichtungen des Aufgenommenen, — ihr inneres künstlerisches Getriebe dem profanen Urtheil oder Gespött nicht preisgeben. Wagenseil wenigstens meldet (S. 520), daß diese ihm zwar das Vorhandensein gewisser ordentlicher Lehrsätze, nach denen sie sich richten und zu deren Beobachtung sie gehalten, gern eingestanden, mit dem Vermelden, daß sie dergleichen Lehrsätze ihre „Tabulatur" nennen und daß solche in ihren Zusammenkünften oder Zechen allezeit abgelesen werde, aber die Tabulatur selbst hätten sie anfangs nicht zeigen wollen, mit Entschuldigung, es sei ihnen solches von der Obrigkeit verboten; nachmals aber, auf vieles Anhalten, sei ihm solche zwar zu sehen und zu lesen, aber nichts davon abzuschreiben vergönnt worden, bis er zuletzt auch dieses mit guten Worten erlangt habe.

Die Natur unsers Vorwurfs und dessen Anforderungen für das Verständniß seiner hier in Betracht kommenden Beziehungen erheischen ein etwas längeres und eingehenderes Verweilen bei diesem Theile des Ganzen. Das Nürnberger Institut beschäftigt uns vorzugsweise. Denn, abgesehen davon, daß es eins der bedeutendsten an sich und auch deshalb war, weil ein Hans Sachs ihm angehörte, — der Schauplatz der Wagnerschen Dichtung ist Nürnberg. —

4.

Zunächst denn die Schulordnung.

Den Vorstand der Genossenschaft oder Gesellschaft bildeten: 1. die Merker, in Nürnberg gemeiniglich vier, anderwärts meist drei an der Zahl (das Wort Merker begegnet uns schon bei den Minnesingern in einer weiteren Bedeutung), der älteste: der Merkmeister; 2. der Kronenmeister; 3. die Büchsenmeister, (Kassirer), zwei an der Zahl, welche aus den ältesten nach den Merkern gewählt wurden und die Obliegenheit hatten, alles, was jedes Mitglied in die Gesellschaft zu entrichten schuldig, einzufordern, das Eingegangene zu berechnen, auch das Anzuschaffende zu besorgen; 4. der Schlüsselmeister (Verwalter). Das wichtige Amt

der Merker war, die bei'm Gesang begangenen Fehler sorgfältig zu notiren, zu „merken," und am Schluß ihr Urtheil über die Leistung der Sänger abzugeben. Sie waren hauptsächlich die Vertreter der Kunst, die anderen die Vertreter des Geschäftes. Es lag ihnen aber auch die Wahrung der Ordnung in der Gesellschaft ob.

Das Rathhaus, auch ein Gasthaus oder die Herberge („Zeche"), und die Kirche waren die Versammlungsorte.

In Nürnberg wurden nach unserm Gewährsmann Wagenseil die Singschulen an den Nachmittagen der Sonn- und Feiertage gehalten. Die Versammlung der Zuhörer geschah nach dem mittägigen Gottesdienst, oder „eine Stunde vor Vesper, wie man in Nürnberg redet, d. i. um Eins der gemeinen und kleinen Uhr." Im späteren Zeitverlauf fanden die Singschulen meist nur an den hohen Festtagen statt. Vornehmlich war es dort, nach Wagenseil's Angabe, von Alters her die im Jahre 1324 von Craft Lang an der Stelle eines Dominicaner-Klosters erbauete Katharina-Kirche, wo die Versammlung tagte, vielleicht, wie er vermuthet, weil die heilige Katharina für eine Patronin der freien Künste galt.

Einer anderen Angabe zufolge war der frühere Versammlungsort bis zum 17. Jahrhundert die Martha-Kirche.[21])

Wir versetzen uns unmittelbar in jene Zeit, an jenen Ort, gleichsam als theilnehmende Zeugen des ganzen Schauspiels, das wir, von den Propyläen bis in das Innere des Kunsttempels, an uns vorübergehen sehen.

Die Abhaltung einer Singschule lassen einige Tage vorher die Merker durch den jüngsten Meister ansagen (wie bei den eigentlichen Innungsversammlungen das Ansagen durch den Jungmeister geschah und bezüglich noch geschieht). Kein Mitglied der Gesellschaft darf ohne Entschuldigung durch den Umsager wegbleiben.

Inmittelst wird in der Katharinenkirche bei dem Chor ein niedriges Gerüst aufgerichtet, darauf ein Tisch mit einem großen schwarzen Pult, um den Tisch eine Anzahl Bänke gesetzt, das Gerüst mit Vorhängen ganz umgeben, damit man außen nicht sehen kann, was innen geschieht. Ein kleines Katheder in Form einer Kanzel, der Singstuhl, dient zum Sitz Dessen, der ein Meisterlied absingt. Der Singstuhl bleibt beständig, unverrückt an seinem Ort, unweit der großen Kirch-Kanzel. Ein altes Bild vom Maler Franz Hein aus dem Jahre 1521, in der Stadtbibliothek zu Nürnberg, im Kupferstich von Küffner (1794) vor dem dritten Bande des „Bragur, literarisches Magazin der teutschen und nordischen Vorzeit," zeigt uns eine Sitzung der Meistersinger und eine Singschule, letztere in Holzschnitt von C. Laufer reproducirt bei Heinrich Kurz,

Geschichte der deutschen Literatur, Band 1, 1853, S. 582.

Die öffentliche Anzeige des Singschultages geschieht mittelst vier oder fünf in der Stadt öffentlich aufgehängter Tafeln, davon drei an verschiedenen Stöcken des großen Marktes, die vierte an dem äußeren Thore, durch das man zu der Katharinenkirche geht, angebracht sind.

Die eine der drei Markttafeln zeigt uns das Bild eines von mehren umherwandelnden Personen belebten Gartens und trägt in der Höhe die Inschrift:

Zwölff Alte Männer vor viel Jahren
Thäten den Garten wohl bewahren
Vor wilden Thieren, Schwein und Beeren (Bären),
Die wolten ihn verwüsten gern.
Die lebten, als man zehlt vorwahr,
Neunhundert und 62 Jahr, —

offenbar Bezugnahme auf die obige Sage von den Gründern des Vereins und daneben, nach Wagenseil's Vermuthung, vielleicht auf den Rosengarten in Worms mit seinen starken Kampfeshelden, denen die Meistersinger als Streiter im großen geistigen Garten der Poesie verglichen wären. — Nach der dichterischen Erklärung von Hans Sachs sind die Thiere, die den Garten verwüsten wollen, „der Neid, der auf die Schule erwachte.“ [22]) Ohne exoterische Anfechtungen scheint es somit nicht abgegangen zu sein.

Ein von der Augsburger Meisterschule ausgegangenes Lied aus dem 15. Jahrhundert, in der Heidelberger Handschrift 680, Bl. 43: „Die zwölf alten Meister im Rosengarten" (bei von der Hagen, Minnesinger, Th. 4, S. 887, 888, und von Görres, Altteutsche Volks- und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelb. Bibliothek, 1817, S. 222 ff. umgeschrieben), lautet von der zweiten bis letzten Strophe:

2.

Da kam ich in die rossen rot,
die stunten unferwesen,
si wurden außgelessen
aus anderen pluemblein gar,
die stöck die wurden hupss und vein,
getzieret vber al,

Vergangen was mein missethat,
ich setzt mich auff die haide,
ich schawt die engelweide,
die pluemen wol gewar,
sie gaben also liechten schein,
ir was ein michel tzall,

Ich lies die pluemen auff dem lant,
und schawt die rosen klare,
her got genad der werden hant,
die do vor manchem jare
beschaffen hat fur ware
die rosen und den plan,
XII maister dise sein gewesen,
des habn sie lobesan.

3.

1. Herr Frawenlob die rosen gat
so gar mit klugen sinnen,
vor im vant er darinnen
2. Regenpogen einen schmit,
3. Klingsor ein priester khom hernach
in seiner gramosey,
4. Der edel Marner nacher drat,
er sach der rosen zire,
ein ritter der kam schire
5. her Walther von der Wit,
dem zirfogel dem was so jach,
inn rosen wut er frey,
6. Von Wurzburg do ein geiger kluck
Kunrad ist er genennet,
sein geigen vor dem kunge schluck,
kunst kunt er wol derkennen,
7. Wolferam der kam gerennet
inn garten also frey,
ein her im Ungerlant er sas,
der wont mit Dienste pey.

4.

8. Der Kanzler was ein fischer lang,
zw Steirmarck in dem lande,
9. der stark Pop do zw hande,
und vil der sterke het,
10. da kom ein maister hies der Stold,
der was ein balbirt gwt,
11. Der Römar der die silmen zwang,
von Zweker so geringe,

12. Heinrich von Ofterdinge,
mit tichten was er stet,
da was der gart getziret wol,
die zwölff hetten in hut.
13. Des nam der Ungelart da war,
er was ein wenig tzlange,
14. 15. Tanhauser, Meissner komen dar,
sie warnen schon empfangen,
16. Neithart der kom gegangen,
sie hetten garten in huet,
sagen mir do die sinne mein,
des wurn sie ungemut.

5.

Die stöck die stunden rosen vol,
das was ir kluegs getichte,
die zwölff hetten es gerichte,
ir komen vil hernach,
sie lasen pluemen auff der vart,
das was ein maisterschafft.

Darumb ein jeder singen sol,
die selben rossen ziren,
reichlich tzw disputiren,
die pluemen nit verschmach,
nach tichtn haben sie woll bewart
mit sin der kunsten hafft.

Nun merk du ungelerter man,
wilt du die rossen geten,
so soltu gan die rechten pan,
die pluemen nit tzudretten,
wiltu im garten wetten,

und dreiben maisterschafft,
man setzt dir auff der ern ein krantz,
pistu mit kunstn behafft. —

Auf der andern Anschlagstafel ist der König David dargestellt, wie er, auf der Harfe spielend, vor dem gekreuzigten Heiland kniet.

Die dritte Tafel enthält das Gemälde der Geburt des Herrn, und auf der vierten ist das Bildniß „des redlichen" Hans Sachs zu schauen.

Eine jede Tafel hat als Beifuge einen gedruckten Zettel, gewöhnlich des Inhaltes: „Auf heutiger Singschul geben etliche Liebhaber der Kunst den Meistersingern etliche Gaben zu versingen. Darum sollen erstlich in dem Frey-Singen gesungen werden wahrhaftige und beweißliche Historien, so zum Christenthume erbaulich seyn. Im Haupt-Singen soll kein Lied passirt werden, es wäre denn der Heiligen Göttlichen Schrifft gemäß. Nemlich, aus dem Alten und Neuen Testament.

Man wird auch vorher ein schön Neu Lied auf unser Art und Weiß zusammen singen:

Ihr Singer singt zu Gottes Lob,
Beweist der Kunst heut eine Prob;
Wer das best thut, den wird man preisen,
Soll auch das Kleynod davon reissen,
Drum ihr Singer thut euch befleissen.

Wer solches hören will, verfüg sich nach gehaltener Mittags-Predigt zu St. Catharina, so wird man anfangen."

Vor der offenen Kirchthür steht ein Meistersinger mit einer Büchse, in welche die Theilnehmer nach Belieben einlegen. Von den gesammelten Gaben werden die Kosten für das aufgerichtete Gemerk bestritten und die „Gewinnungen" gewährt.

Nun beginnt das Freisingen, worin sich hören lassen darf wer will, auch ein Fremder. In diesem Freisingen werden außer den Historien aus der heiligen Schrift auch „wahre und ehrbare weltliche Begebnisse, sammt schönen Sprüchen aus der Sittenlehre zu singen nachgelassen." Er wird aber im Freisingen nicht „gemerkt", und kann man also „außer dem Ruhm sonst nichts gewinnen."

Wer nun singen will, „setzt sich fein züchtig auf den Singstuhl, zieht seinen Hut oder Baret ab, und nachdem er eine Weile pausirt, fähet er an zu singen und fähet damit fort bis zu Ende."

Dem Freisingen, welches mit einem von sämmtlichen Meistern gesungenen Liede geschlossen wird, folgt das Hauptsingen. In diesem wird „nichts geduldet, als was aus der heiligen Schrift Alten und Neuen Testamentes componirt ist, und muß der Singer allzeit vor dem Anfange Buch und Kapitel anzeigen, woraus sein Lied gedichtet ist." [23])

Hat im Hauptsingen der Singer den Singstuhl bestiegen und eine Weile geruhet, dann ruft der erste Merker: Fanget an! Ist ein Gesätz oder der Abgesang vollendet, so hält der Singer inne bis der Merker ruft: Fahret fort! Nach Beendigung des Gesanges verläßt der Singer den Stuhl, um einem andern Platz zu machen.

Die Merker sitzen in dem verhängten Gemerk, an dem Tisch und vor dem großen Pult. Der älteste (der Verwahrer des Archivs und der Kleinodien der Gesellschaft) hat die Lutherische Bibel auf dem Pult vor sich liegen, schlägt die vom Singer angegebene Textstelle auf und giebt fleißig Acht, ob das Lied mit dem Inhalte der gewählten Stelle übereinstimme. Der zweite, jenem gegenüber sitzende Merker nimmt wahr, ob in dem Kontext des Liedes alles den Tabulaturgesetzen gemäß sei. Wird dagegen gefehlt, so notirt er den Fehler und dessen Strafe, d. i. wie hoch er an Silben angeschlagen wird, mit Kreide auf das Pult. Der dritte Merker schreibt eines jeden Verses Endsilbe auf und sieht, ob alles richtig gereimt worden, die Fehler ebenmäßig aufzeichnend. Der vierte trägt wegen des „Tones" Sorge, damit er recht gehalten und nicht verfälscht, auch in allen „Stollen" und „Abgesängen" die Gleichheit gehalten werde.

Während des Singens hat Stille zu herrschen; auch darf kein Singer das Gemerk überlaufen und den Merkern in das Amt fallen.

Ist das Singen zu Ende, so berathen sich die Merker, wie jeder bestanden. Wann sich findet, daß es einige gleich gut gemacht und keiner mehr Silben versungen hat, als der andere, so müssen sie „um den Preis gleichen," sich weiter hören lassen, so lange, bis einem vor dem andern die Ehre des Gewinnes bleibt und einer um wenigere oder gar keine Silben strafbar gefunden wird und also „glatt singt".

Hierauf werden die „Gewinnungen" ausgetheilt und rufen die Merker die Zwei, welche sich am tapfersten gehalten, einen nach dem andern vor das nunmehr aufgezogene Gemerk und geben ihnen, was sie durch ihr Singen verdient haben.

Dem „Uebersinger", d. h. der es am allerbesten gemacht, gebührt zu Nürnberg die Zierde des Gehenges, mit welchem ihn der Kronenmeister schmückt. Es war dies ursprünglich eine lange silberne Kette von großen breiten, mit den Namen der Geber des Gehenges bezeichneten Gliedern, an welcher die der Gesellschaft geschenkten silbernen Pfennige hingen. Wegen der Größe und Unhandlichkeit der Kette trat aber später an ihre Stelle eine Schnur, woran drei große silberne und vergoldete Schillinge gebunden sind. Diese Schnur heißt König David, denn auf dem mittleren Schilling, dem größten, ist König David mit der Harfe gebildet, ein Geschenk von Hans Sachs. Zuletzt, im Jahre 1696, hat unser wackerer Wagenseil

der „löblichen“ Gesellschaft eine silberne Kette mit angehängter vergoldeter Medaille nebst Inschrift verehrt, da Schnur und Schilling durch das Alter unhaltbar und unscheinbar geworden.

Dem nächsten nach dem Uebersinger wird der zweite Preis: ein aus seidenen Blumen gefertigter schöner Kranz, den er aufsetzt, zu Theil.

Der Uebersinger oder „König David-Gewinner“ erfährt die Auszeichnung, daß er in der nächsten Singschule mit in dem Gemerk sitzen darf. Hier hat er Acht zu geben, ob die Merker etwas überhören, und auf Befragen bescheiden Antwort zu ertheilen und darf das Ueberhörte anzeigen. Der Kranzgewinner steht bei der nächsten Singschule an der Thür und nimmt das Geld ein.

Ein Lied, d. i. ein Text, darf in Einem Tone, in Einem Jahre nur einmal begabt, in verschiedenen Tönen aber mehrmals im Jahre gesungen und begabt, auch dürfen zwei Lieder in Einem Tone nicht alsbald hintereinander gesungen werden.

Das Anzeigen der Fehler an den Singer kann nach Gutdünken der Merker entweder sofort, oder erst nach Abhaltung der Singschule, „damit ihn Andere nicht verhöhnen“, erfolgen. —

Wer die Kunst des Meistergesanges erlernen wollte, sprach einen Meister, der wenigstens Einmal das „Kleinod“ gewonnen, um Unterricht an; der that es

ganz ohne Entgelt. Auch bewarben sich die Meistersinger sehr um Schüler, Alles aus Liebe zur Kunst, zu deren Förderung und Vererbung.

Hat nun ein Lehrling sich wohl gehalten, die Lehrsätze und eine ziemliche Anzahl von Tönen, sonderlich recht die vier gekrönten, begriffen, so wird er auf der „Zeche", dem gewöhnlichen Versammlungsorte, nach Ablegung der Jahresrechnung, welche in der Regel am Thomastage geschieht, der Gesellschaft durch den Lehrmeister vorgestellt mit der Bitte um Aufnahme in dieselbe. Hierauf unterwerfen ihn die Merker, nach vorgängiger Erörterung über eheliche Geburt, gutes Verhalten und Fleiß, einer Prüfung, ob er die Kunst genugsam erlernt und wisse, was ein Vokal oder Konsonant sei; was es mit den Reimen nach Maß, Zahl und Bindung für eine Beschaffenheit habe; welche klingend (weiblich) oder stumpf (männlich) seien; ob er mit einer gehörigen Anzahl Töne, von dem kurzen bis zu dem langen Gemäß, besonders den vier gekrönten, vertraut; ob er nöthigenfalls ein Lied merken könne. Dabei giebt man ihm im Singen sieben Silben vor; versingt er darüber, so kann er nicht aufgenommen werden.

Ist dies alles vollbracht, treten der Commendator und der Candidatus ab und läßt der älteste Merker die Umfrage ergehen, ob der Präsentatus der Gesellschaft angenehm und für tüchtig erkannt werde. Im

Bejahungsfalle erfolgt die Aufnahme und muß sich der „Novitius" pflichtig machen:

1. „daß er bei der Kunst beständig bleiben und von dem Gesang nicht weichen, sondern fest darob halten wolle,

2. daß, wann an einem Ort etwan der Kunst oder Gesellschaft übel oder spöttisch sollte nachgeredet werden, er solches, so er es höret, mit Bescheidenheit widersprechen und der Kunst nichts zu kurz geschehen lassen wolle;

3. daß er mit den Gesellschaftern friedlich und schiedlich leben, sie für Schaden warnen, ihnen in allen Leibesnöthen helfen und beistehen, ihr Gut und Nahrung bessern und behüten, alles Gute von ihnen reden, und so jemandes ungleich sollte gedacht werden, sich ihn zu entschuldigen und zu vertheidigen äußerst wolle angelegen sein lassen;

4. daß er kein Meisterlied oder Ton auf öffentlichen Gassen, so Tags, so Nachts, auch nicht bei Gelagen, Gastereien oder anderen üppigen Zusammenkünften, wie auch nicht, so er etwan sollte bezecht sein, singen und hierdurch der Gesellschaft einen Schandfleck anhängen wolle. Jedoch wird ihm erlaubt, gegen Fremde, so Verlangen tragen, ein Meisterlied zu hören, wann man versichert, daß sie kein Gespött daraus treiben werden, sich hören zu lassen."

Also auch hier die Zahl vier, wie bei den gekrönten Tönen.

Ehemals herrschte der Gebrauch, einen solchen „Novitium“ mit Wasser zu begießen, ihn zu „taufen“. Später ward dies an den meisten Orten unterlassen. —

Wenn sich ein Singer eine Zeitlang auf den Schulen zu jedermanns Vergnügung hat hören lassen und sich sonst untadelhaft verhalten, kann er um die Freiung anhalten, d. h. daß er auf offener Singschule freigesprochen und für einen Meister erklärt werde. Durch die Freiung verbindet er sich zur Beobachtung der Gesetze. Die Freiung bringt dem Sänger den Vortheil, daß er aller Orten, wo Singschulen sind, Unterstützung zu erwarten hat. Es kann einer gefreit werden, obschon er noch keine Töne gemacht hat. Bei der Freiung erhält der Bewerber sieben Silben voraus. Wer darüber versingt, kann nicht gefreiet werden.

Den feierlichen Akt der Meister-Freiung hat Ambrosius Metzger, der freien Künste Magister und Lehrer am Aegidien-Gymnasium zu Nürnberg [24]), ein eifriges und vorzügliches Mitglied der Meistersinger-Gesellschaft (denn auch andere, als Zunftgenossen, gehörten zuweilen der Gesellschaft an) und Erfinder mehrer neuen Töne, z. B. der Clius-Posaunenweise, in einem von ihm verabfaßten und komponirten Gedichte dargestellt, welches auch zum steten Gebrauch für diese Solennität angenommen worden ist.

Mit Rücksicht auf die thunlichste Vollständigkeit

des Bildes gebührt der Schilderung dieser Handlung auf der Grundlage seines Gedichtes ihre Stelle.

Im Anfange erfolgt der Gruß an die Meister und Singer in der „spitzigen Palmweise" also:

Gott grüß euch alle in gemein,
So ihr allhie zugegen,
Anzuhören das löblich Meister-Gesang,
Freud zu schöpffen aus dieses Wort und Klang. †
Fürnemlich wöllen gegrüst seyn,
So vorhanden deßwegen,
Daß sie haben auf das Gesang fleissig Acht,
Ob dasselbig nach rechter Maas fürbracht, †
So die Herren Mercker betrifft,
Welchen der Tabulatur-Schrifft
Sehr hoch ist angelegen,
Daß sie nach derselben Straff und Censur
Urtheilen, ob das Gesang sey rein und pur. †

Darnach so thu ich gleicherweis
Mit meinem Gruß verehren
Alle Singer gantz freundlicher Gestalt
Auch Herren, Frauen, Reich, Arm, Jung und Alt. †
Und bitt das erbar Gemerck mit Fleiß,
Daß sie mich wollen lehren,
Weil mir so anmuthig der Singkunst Krafft,
Wie ich mög kommen zu der Meisterschafft. †
Dann mir beliebt so sehr deren Lob,
Daß ich vor der Gemein ein Prob
Zu thun mich nicht sol wehren.
Und wenn mir solcher Zulassung Genad
Vergünstigt würde durch des Gemercks Gutthat,

Wolt ich dasselb zu jederzeit
Verschulden gantz bedächtig,
Und mich darauf befleissen gewaltig sehr,
Grösser zu machen derselbigen Ehr. †
Auch will ich mich der Erbarkeit,
So der Kunst gantz fürträchtig,
Und ist geziert mit der Tugend Joch,
Als viel müglichen ist, befleissen hoch. †
Darum ich euch Singer Tugendhafft,
Die ihr begabt mit Wissenschafft,
Dieser Kunst groß und mächtig,
Bitt mir zu ertheilen ein audienz
Auf meinen jetzt angebrachten sentenz.

Nun empfängt den Singer der Meister, der ihn vorstellt mit Gesang, und frägt ihn, mit Willkommen, zuerst, in der „Strohhalmweise", wo der Ursprung der Kunst komme her? — Dann, in der „Schreibpapierweise," womit die Meister zu der Ehre des gekrönten Tones gekommen? — ferner, in der „schwarzen Agsteinweise", warum die schöne Kunst des Meistersingens vor anderem Gesange sehr wohl erklinge? — weiter, in der „verschlossenen Helmweise", wer die Strafe erfunden, daß man singe nach Kunst und Zier und die Kunst von der Unkunst unterscheiden könne? — endlich, in der „spitzigen Pfeilweise", warum der Bewerber die Freiung begehre?

Auf jede dieser fünf Fragen wird Antwort ertheilt, und zwar auf die erste in der „grünen Lilien-

weise," auf die zweite in der „blauen Kornblumenweise", auf die dritte in „des Orphei sehnlicher Klagweise," auf die vierte in der „gelben Löwenhautweise", auf die fünfte in der „krummen Zinkenweise."

Die Antwort auf die vierte Frage mag um deswillen hier einen Platz finden, weil eine damals gangbare Annahme, zufolge deren die Kunst des Meistergesanges von den sieben freien Künsten als ihren Quellen und Patroninnen sich ableitete, urkundliche Bestätigung erhält.

Das Lied lautet:

Recht und wohl ihr Meister thut schliessen,
Daß die Meisterkunst aus dem Grund
Der freien Künste her thut fliessen,
Derer jede für sich so rund,
Daß sie wahrhafft
Mit gewisser Eigenschaft
Von Gott aller Künst' Erfinder gezieret. †
Aus der die recht Red' gründlich genommen,
Grammatica die erste heist.
Weil der recht Schluß aus ihr thut kommen
Dialectica wird gepreist.
Rhetorica
Ziert die Red' allda.
Vor andern Musica darinn florieret. †
Arithmetica darinnen viel gilt,
Wie nicht minder Astronomia mild,
Auch Geometria geehret.
Aus diesen sieben Künsten frey
Haben die zwölff Meister gelehret,

So erstlich der Kunst wohnten bey,
Die Meister=Kunst,
Die hat noch grosse Gunst,
Mit gantz sonderlichen Fleiß componiret.

(Vergl. auch J. Grimm, altdeutscher Meistergesang, S. 32.). Ein älteres schönes Lied auf die sieben freien Künste, als Töchter der Mutter Kunst, von Frauenlob, in der Kolmarer Meisterlieder=Handschrift' Ausg. von Karl Bartsch, XLVII. S. 319 — 321. Ein ähnliches LXXXIII, S. 407—409. Ein anderes CLXXXVIII., S. 595—597 (Anhang). Desgleichen in Regenbogen's langem Ton, in der Weimarer Handschrift Bl. 116 — 119. (Hagen's Minnes. Th. 3, S. 468 c. ff.)

Hieran schließt sich die „Absforderung vom Singstuhl", in der „Ampfferweise".

Nach Singer Tugendhaft
Jetzt haben wir vernommen,
Wo die Kunst her ist kommen.
Euch soll die Meisterschafft
Nun zugesaget seyn,
Wenn ihr eurem Versprechen
Wolt gnug thun, und nicht brechen,
So kommt zu uns herein.
Empfangt die Freyheit,
Die ihr begehrt habt lange Zeit.
Alsdann so will ich auch
Eur Haupt nach gebühren

Mit einem Kräntzlein zieren,
Nach Meister-Singer-Brauch.

Vor der Krönung hat aber der neue Meister ein Meisterstück in voller Versammlung abzulegen und die „hochgepriesenen vier gekrönten Töne" zu singen: den „meisterlichen Hort." Dieser Hort besteht aus vier „Gesetzen": das erste im langen Ton Heinrich Mügling's (von Müglin oder eigentlich von Mügeln), das zweite im langen Ton Heinrich Frauenlob's, das dritte im langen Ton Ludwig Marner's, das vierte im langen Ton Barthel Regenbogen's. Diese vier Dichter, der erste aus dem vierzehnten, die drei anderen aus dem dreizehnten Jahrhundert, galten nemlich, nach einer andern Ueberlieferung, für die Erfinder des Meistergesanges.

Den vierten gekrönten Ton des meisterlichen Hortes, das vierte Gesetz, theile ich in der Beilage (III) mit.

Mehre andere Proben der Meistersingersangweisen, aus Berliner Handschriften der Nürnberger Singer, in v. d. Hagen's „Minnesinger", Th. 4, S. 921—931, woselbst auch S. 932—935 aus Wagenseil die vier Gesetze des meisterlichen Hortes.

Und nun noch, zur Ergänzung und zum Abschluß dieses Theiles — der Schulordnung —, nachstehende wenige Punkte:

Am Tage der Schulabhaltung war es gebräuchlich, daß die Singergesellschaft eine ehrbare, friedliche Zeche

hielt. Auf solcher mußte jeder sein „Gewehr" von sich legen, und war alles Spielen, unnütze Gespräch und überflüssige Trinken verboten; auch ward ein „Zechkranz" zum besten gegeben, „damit wem es beliebte darum singe." Niemand durfte den andern auffordern, um Geld oder Geldeswerth zu singen, auch war es nicht erlaubt, zu den Merkern an ihren Tisch unaufgefordert sich zu setzen.

Wer auf der Singschule den Kranz gewonnen, mußte bei der Zeche aufwarten, nach Befinden unter Mithilfe seines Vorgängers.

Diejenigen, welche auf der Schule das Kleinod oder den Kranz gewonnen, oder „glatt gesungen" hatten, wurden mit 20 Groschen begabt. Ein Merker bekam 20 Kreuzer.

Die Zeche wurde von dem auf der Schule erhobenen Gelde bezahlt, der etwaige Ausfall aber aus der gemeinen Büchse bestritten.

War ein Meistersinger gestorben, so hatten ihn alle Gesellschafter zu Grabe zu begleiten. Bei der Bestattung eines Merkers wurde von allen Gesellschaftern, nachdem der Sarg eingesenkt aber noch nicht mit Erde beschüttet war, ein Lied gesungen.

5.

Nach dieser Ueberschau und Einschau des äußeren Formalismus des so merkwürdigen als ehrwürdigen Instituts haben wir dem zweiten Bestandtheile seiner Satzungen, dem geistigeren, uns zuzuwenden, der freilich in seiner Art des Formalismus übergenug enthält: der Tabulatur, dem Gesetzbuche, der Gesetztafel, — dem Inbegriffe aller auf die Ausübung der Meistersingerkunst, als solcher, (nach Abfassung und Vortragsweise der Meisterlieder) bezüglichen Regeln, der eigentlichen Dicht- oder Singordnung, wie oben bereits angedeutet.

Den innigen Zusammenhang des Meistergesanges mit Musik zeigt der Ausdruck „Tabulatur". Denn Tabulatur ist bekanntlich in der früheren ausübenden Tonkunst der Inbegriff aller musikalischen Schriftzeichen bei Verzeichnung eines Tonstückes.

Wir haben volle Ursache, den liebevollen und hingebenden Fleiß anzuerkennen, ja, zu bewundern, welchen der für das Meistersingerthum ernst begeisterte und um dasselbe hochverdiente Johann Christof Wagenseil auch diesem Theile zugewendet. Das Bildniß des trefflichen Mannes (geb. zu Nürnberg 1633) von J. Sandrart aus dem Jahr 1660, vor seinem großen Werke über die Stadt Nürnberg: „Civitas Norinbergensis" — dieser noch immer unvergleichlichen deutschen Stadt —, welche geistreiche, edle, sinnigmilde

Züge unter der gewaltigen, sein schönes, wahrhaft erhabenes Antlitz nicht entstellenden Allongeperücke! Wie hat er geforscht und Theil genommen an allem, was sein liebes Nürnberg betraf, an seiner Geschichte, seinen Einrichtungen, seinem Glanz und Ruhme! Und darunter gehörte wahrhaftig auch sein Meistersingerwesen, für das der gelehrte Mann noch immer erste Autorität ist und wohl bleiben wird.

Wie er sich mit letzterem befreundet, ihm sein Studium, seine Forschungen gewidmet hat, zeigt, wie seine ganze Abhandlung — der er mit einigem Stolze auf sich, mehr wohl noch auf den Gegenstand, welchen er gleichsam personificirt, das Motto aus Virgil's Eclogen, IX, geben konnte: Et me fecere poëtam Pierides; sunt et mihi carmina, me quoque dicunt vatem pastores, — so auch der Abschnitt über die Tabulatur. Nach allen Seiten hin hat er nicht minder in diesem Punkte unermüdlich gesucht, geforscht für eine möglichst vollständige, eine erschöpfende und übersichtliche Darstellung; der Nürnberger Tabulatur, wie wir sahen nicht ohne Bemühen, aber friedlich und rechtlich sich bemächtigt, nach Osten sich dann gewendet und die Tabulatur und Ordnung der Singer in Steyer, Kärnthen, Oesterreich ob der Ens vom Jahr 1562 erlangt, so auch von Gottfried Thomasius die „Tabulatur und das Gemerk der deutschen Meistergesänge", außerdem das obengedachte Werk des Görlitzers Adam Puschmann

und die gleichfalls bereits erwähnte Schrift der Meistersinger-Gesellschaft von Memmingen. Alle diese Tabulaturen hat er, wie er sagt, fleißig gegeneinander gehalten, der verehrungswürdige Mann, und aus denselben „dessen so merkwürdig“, einen Auszug gemacht, auf die Weise, daß er, um alles deutlich zu geben, bald aus einer die Beschreibung oder Definition, aus der andern die dazu gehörigen Beispiele genommen und auch den Abgang der einen aus der andern ersetzt hat. —

Fürwahr, ein festeres Gefüge konnte es nicht geben, als den ganzen Regelschematismus des Meistergesanges, der sich ein gleichsam eisernes Band anlegte, eine starre Fessel, in welcher die Poesie unmöglich aufathmen und sich bewegen konnte, in welcher sie nachgerade ersticken mußte. Es war das eine andere Beschränkung, als die Goethe's, in der sich „der Meister zeigt“, ein anderes Gesetz, als das seinige, das uns „Freiheit giebt“. [25])

Wie in der Regel die Gesetze fast aller Herren Länder, große oder kleine, einen mehr oder weniger stattlichen Eingang auch jetzt noch haben, der die Veranlassung, die Entstehung und die Nothwendigkeit der Vorlage bekunden soll: so fehlte auch der Tabulatur ein solcher Eingang mit nichten. Er lautete folgendermaßen: „Dieweil alle Kunst, darinnen sich der Mensch übet, eine ordentliche Anleitung haben muß, nach welcher

sich die Schüler derselbigen Kunst üben müssen, so lang, biß sie von Tag zu Tag, je länger je baaß, den rechten Grund und Verstand ihrer angefangenen Kunst ergreiffen mögen, so soll und muß auch die hochlöbliche, Christliche und holdselige Kunst des Teutschen Meister-Gesangs, welches erstlich, durch hochverständige und wolgelehrte Leute, als Doctores, Ritter und Frey-herren, Edle und andere verständige Leute, Reich und Arm, ist erfunden worden, einen gründlichen Bericht haben, damit die Tichter, Mercker und Singer, sich darinnen ersehen, und erfahren mögen, was der rechten und wahren Kunst Ordnung sey. Und dieweil auch viel und mancherley Singer und Tichter seyn, welche etwan aus guten verständigen Worten und Meynungen eine Ungunst machen, also ist für nöthig erachtet worden, die rechte Artickel und Tabulatur dieser Kunst, wie sie von ihren alten Erfindern auf uns herkommen, zu erklären, damit man spüren, verstehen und erkennen kann, was sträfflich oder unsträfflich, was zu loben oder zu schelten sey."

Das Wesentliche der Tabulatur ist nun Folgendes:

Das Ganze eines Meistergesanges, der Inbegriff der „Gesätze" (Stücke, Strophen) eines Liedes hieß Bar [26]). Der Bar hat sein ordentlich „Gemäß" in Reimen und Silben „durch des Meisters Mund ordinirt und bewährt"; dies sollen, wie die Tabulatur sagt, „alle Singer, Tichter und Mercker an den Fingern

auszumessen und zu zählen wissen.“ Das Gesätz — deren, wie angedeutet, ein Bar mehre enthalten kann — umfaßt drei Theile, von welchen die zwei ersten, die Stollen (Stützen), gleichen Ton (Versart mit ihrer Singweise) und gleiches Maß (Zahl der Silben und, regelmäßig, Stellung der Reime, s. g. „Gebände“ weil, wie Harsdörffer sagt, [27]) die Wörter dadurch gebunden oder gebändigt werden) haben, der dritte: der Abgesang, andern Ton und anderes Maß hat, als die Stollen. Der Abgesang kann länger oder kürzer sein, als die beiden Stollen zusammen, selbst kürzer, als einzelne Stollen. (Docen [28]) vergleicht diese Struktur mit der des italienischen Sonetts). Es zieht sich dieser Grundsatz, dieses dreigliedrige Princip, auch bei den Minneliedern hindurch. Dem Abgesang folgte zuweilen noch ein Stoll, als Schluß. Das Ende eines jeden Stollens, oft auch jedes der drei Theile, wurde in der Schrift, für das Auge, mit einem Kreuz bezeichnet, wie die obigen Proben zeigen.

Festzuhalten ist, daß die Meistersinger ihre Gedichte stets sangen, nicht sprachen, daß bei ihnen Wort und Ton vermählt waren.

Wie sich der ganze Charakter des Meistergesanges von dem des Volksliedes unterschied, so auch der „Ton“ des ersteren, Rhythmus, Melodie — von dem des letzteren. Hat der Meistergesang in diesem Punkte einige Aehnlichkeit mit jenem früheren Minnegesang,

welcher, mehr recitirend als liedmäßig, sich in breiteren Formen bewegt, schlicht und gemessen einherschreitet, aber eines gewissen Schwunges, einer frischen Kraft und einfachen Würde nicht entbehrt: — so sind letztere Eigenschaften bei den Meistersingerweisen durchschnittlich zu vermissen. In Bedächtigkeit, Schwerfälligkeit schweben sie auf und ab, hin und her, ohne Schwung und zusammengefaßte Energie. Ihre Einfalt trägt mehr oder weniger den Charakter monotoner Nüchternheit an sich. Harsdörffer sagt: „Ob nun ihre (der Meistersinger) Gedichte schlecht sind, und das Gesang dem Choral, oder der Ebreer=Musik nicht ungleich zu hören, so haben sie doch feine Regul ꝛc.“ Die auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin handschriftlich befindlichen zwei Meistergesangbücher aus dem 17. Jahrhundert haben nach Fischer's Bemerkung (bei Hagen, Minnesinger Th. 4, S. 858), genaues Anschließen der Komposition an das Metrum, — eine fast durchgehends allgemeine Erscheinung. Die erste Melodie wiederholt sich genau im zweiten Stollen. Jede Reimzeile schließt — außer bei den vier langen, gekrönten Tönen — mit einer Fermate, (wahrscheinlich mehr eine Pause nach der Reimzeile, die auch bei den vier gekrönten Tönen beobachtet worden zu sein scheint); dieser Fermate geht auch nicht selten, wie bei den alten Liedern, eine Kadenz voraus. Ein Beispiel giebt Nummer IV der Beilage.

Ein anderes, unter vielen, im langen Marner aus der Jenaer Handschrift von Meistergesängen des Valten Voigt in Magdeburg (1487 bis nach 1558) in (Tentzel's) „Monatlichen Unterredungen ꝛc.“ November 1691, S. 940 bis 943. —

Bevor wir uns speziell den „Tönen“ zuwenden, ist noch der Nomenclatur des Reimwesen-Kapitels zu gedenken.

Der Eintheilung der Reime in stumpfe und klingende ist oben flüchtige Erwähnung bereits geschehen. Erstere sind der Tabulatur die einsilbigen, als: Kron, Lohn; Gut, Blut; Gericht, verpflicht; bereit, Ewigkeit; — letztere die zweisilbigen, als: schließen, genießen; Länder, Bänder; Andern, Wandern.

Waisen sind reimlose Zeilen in der Mitte oder gewöhnlich am Ende eines Gesätzes.

Körner heißen ungebundene Verse in demselben Gesätz, die aber von den nachfolgenden Gesätzen gebunden werden, d. i. mit ihnen reimen. Zum Beispiel:

1.

Dies arme Pilgramleben
Ist aller Arbeit voll,
Und wird schon einem wol,
So hat er Müh darneben,
Bis er gerecht gestorben.

2.

Es ist ein Haus der Kranken,
Ein mangelvolles Ort,

Das speiset Thränen-Wort,
Und trauernde Gedanken,
So bleiben unverdorben.

3.

Deßwegen sich die Frommen
Stets sehnen nach der Freud,
Die fern von allem Leid,
Dahin kein Schmerz kann kommen,
Ja Gott selbst wird erworben.

Pausen sind einsilbige Wörter, welche am Anfang oder Ende, zuweilen auch wohl in der Mitte eines Gesätzes allein, als ein Vers für sich stehen und mit einander reimen, Schlagreime zweisilbige derartige Wörter.

Ungiltige Pause ist diejenige, welche aus keinem einsilbigen Worte besteht, sondern, um eine Pause zu werden, ein Wort zertheilt; z. B.

Der
König David schreibt in seinen Psalmen:
Er-
Zürne dich nicht über die Gottlosen.

Keine Zeile darf mehr als dreizehn Silben haben, weil in einem Athem nicht füglich mehr Silben gesungen werden können, sonderlich, wenn eine zierliche Blume (Lauf) im Verse soll gehört werden. —

Daß das Kapitel der Fehler und deren Bestrafung bei einer auf die Form so streng und ängstlich

haltenden Genossenschaft, wie die unsrige, ein reichhaltiges sein mußte, ist selbstverständlich.

So bietet uns denn die Nürnberger Tabulatur das stattliche Verzeichniß von nicht weniger, als zwei- oder drei- und dreißig Fehlern.

Bouterwek [29]) bezeichnet es, in mancher Beziehung auch noch heute gültig, als den Anfang der Kritik in der schönen Literatur der Deutschen.

Sie mögen hier in der Kürze folgen.

1. Ein Fehler ist, wenn etwas nicht nach der „hohen deutschen Sprache", wie solche in Luther's Bibelübersetzung enthalten und kanzleiüblich, gedichtet und gesungen wird.

2. Falsche Meinungen, d. h. falsche abergläubische, schwärmerische, unchristliche und ungeziemende Sätze und Lehren, Geschichten und Exempel, auch schändliche und unzüchtige Worte sind grobe Fehler. Wer solche begeht, hat gänzlich versungen, kann auch von der Schule ausgeschlossen werden.

3. Falsches Latein, d. h. nicht nur, was wider die grammatikalischen Regeln überhaupt verstößt, sondern auch der Gebrauch eines lateinischen Wortes mit falscher Silbenbetonung. Kein lateinisches Wort soll angewendet werden, das sich deutsch geben läßt.

4. Eine blinde Meinung, d. i. Undeutlichkeit und Sprachunrichtigkeit in Auslassung der Verbindungspartikeln, z. B. Ich, du soll kommen, statt:

ich und du sollen kommen. So viel Wörter blind, oder ausgelassen sind, um so viel Silben wird man bestraft.

5. Ein blindes Wort, d. i. ein solches, welches den scharfen oder milden Laut verwechselt, z. B. Sag für: Sach; sig statt: sich. Ein blindes Wort wird um zwei Silben bestraft.

6. Ein halbes Wort ist ein Fehler, den man begeht, wenn die Silbe abgekürzt wird, z. B. sag statt: sagen, oder wenn man das Wort am Bundreim spaltet, z. B.

Der Türken-Kaiser reuthet froh
Auf einem Konstantinipo-
litanisch schwarzem Hengst herbei.

Ein halbes Wort wird um zwei Silben gestraft.

7. Ein Laster wird begangen und um zwei Silben bestraft, wenn in den Bundreimen Diphtonge in einfache Selbstlauter und umgekehrt verwechselt und mit einander gereimt werden, von Einigen schullende Reime genannt, z. B. wenn Nüß' mit Biß reimt, oder wenn die Bundreime zweierlei Vokale haben, z. B. Bahn und Sohn, und jenes Wort nach dem Volksdialekt, des Reimes halber, wie Bohn ausgesprochen und geschrieben wird.

Etliche nennen auch ein Laster, wenn zwei oder mehr Reime mit einerlei oder gleichförmigen Worten anfangen. — Etliche („Klügling" setzt die Tabulatur

von Memmingen hinzu) pflegen auch ein Laster zu nennen, wenn zwei Wörter gleich auf einander folgen, die einerlei selbstlautende Buchstaben haben, z. B. das, was; wann, dann; wer, der; wie, die; groß, blos. — Weil aber diese zwei Arten sowohl im Reden, als im Schreiben üblich, können sie keineswegs gestraft werden.

8. Ein Anhang, wenn man aus einem guten stumpfen einsilbigen Bundwort ein übelklingendes zweisilbiges macht, das von Natur nicht klingend ist, z. B. er geht auf ebener Bahne. Ein Anhang wird um eine halbe Silbe gestraft.

9. Eine Kleb-Silbe, wenn man Silben eines Wortes zusammenzieht, wie: keim, statt keinem, oder aus zwei Worten eines macht, wie: zum, statt zu dem. Eine Kleb-Silbe wird um eine halbe Silbe bestraft.

10. Ein Relativum, oder ein Wort, das zwei Sentenzen regiert, d. i. wenn das letzte Wort des ersten Satzes dem Anfange des andern, und also beiden zu Hilfe käme, z. B. Was nicht recht gesungen, wird gestraft.

11. Eine Differenz, Versetzung der Buchstaben, z. B. Deib, statt: Dieb. Sie wird um eine Silbe bestraft. Eine Differenz wird von Anderen genannt, wenn einerlei Wort unnöthig wiederholt wird, z. B. der Herr der sprach, oder:

Drum Israel will ich wohl dich
Dich und Dein Unrecht plagen.

Eine unnöthige Differenz wird um drei Silben gestraft.

12. Anrührende Wörter, wenn der folgende Vers mit dem Schlußwort des vorigen anfängt, z. B.

Wer Hader macht,
Macht sich veracht.

13. Unredbar ist ein Fehler in der Konstruktion, wenn man anders bindet, als man zu reden pflegt, z. B. der Vater mein. Ein unredbares Wort wird um eine Silbe gestraft.

14. Aequivoca, oder zweideutige Worte, wenn zwei gleichlautende aber in der Bedeutung verschiedene Wörter mit einander gebunden werden, z. B. Stecken (Stab) und stecken. Ein Aequivocum wird um vier Silben gestraft.

15. Halbe Aequivoca, wenn die erste Silbe des zu Ende einer Zeile klingenden Wortes in der folgenden wieder schließt, z. B.

Sie geben, was sie haben,
Ich auch das, was ich hab.

Ein solches Aequivocum wird um zwei Silben gestraft.

16. Ueberhof Aequivocum, wenn zwei oder mehr in einem Stollen sich zusammen bindende Worte

in dem folgenden oder dem Abgesang desselben Liedes wiederum gebraucht werden. Dieser Fehler wird um drei Silben gestraft.

17. Falsch Gebänd, wenn die Verse anders gebunden werden, als sie von ihren Meistern gereimt oder gebunden worden sind, oder wenn sich „Körner" in einem Gesätz binden oder reimen, wo es nicht zulässig. Ein falsch Gebänd straft man um zwei Silben.

18. Bloße Reime, wenn Verse, die sich binden — reimen — sollten, sich nicht binden. Einen solchen Fehler straft man um vier Silben.

19. Stutzen oder Zucken, wenn der Sänger innehält (pausirt), wo er nicht halten sollte. Währt der Stutz nicht lange, so wird er um eine Silbe gestraft; dauert er länger als man bedächtig und langsam eine Silbe ausspricht, so versingt man so viel Silben, als so lange man innegehalten hat. Kommt der Singer gar nicht mehr zu sich, so hat er versungen.

20. Milben, wenn am Ende des Verses ein Buchstabe abgebrochen wird, z. B.

Von diesem Dinge
Will ich jetzo singe.

Eine Milbe wird um eine Silbe gestraft.

21. Zween Reime oder Verse in einem Athem, wenn man nicht nach dem ersten Verse inne=

hält, wo man innehalten sollte. Die Strafe ist: vier Silben.

22. Zu kurz und zu lang, wenn man weniger oder mehr Silben singt, als im Text steht. Um so viele Silben, als hinzugesetzt oder ausgelassen werden, wird der Singer gestraft.

23. Hinter sich und für sich, wenn im Singen etwas ausgelassen worden und man das Singen wiederholt, um das Ausgelassene nachzubringen, oder wenn etwas repetirt wird, um sich indessen auf das Nachfolgende zu besinnen. Jede wiederholte Silbe wird um eine Silbe gestraft.

24. Lind und hart, wenn ein lindes Wort mit einem harten gebunden wird, z. B. Laden, Thaten; Tod, Gott.

25. Zu hoch und zu niedrig, wenn der Gesang höher oder tiefer angefangen wird, als man ihn aussingt. Die Strafe ist eine Silbe. Der Fehler ist größer, wenn ein Gesang wegen zu hohen oder tiefen Anfangs nicht vollendet werden kann, und wird um sechs Silben bestraft. Das zu hohe oder zu niedrige Singen wird auch mundiren genannt.

26. Singen und Reden. Wer auf dem Singstuhle zu singen begonnen hat und ungefragt während des Gesanges etwas redet, wird um so viel Silben gestraft, als die gethane Rede Silben enthält.

27. Veränderung der Töne, wenn man den Ton nicht in gleicher Melodie aussingt; es muß ein Stollen wie der andere, ein Gesätz wie das andere bis zum Ausgang des ganzen Liedes gesungen werden. Die Veränderung der Töne wird für jeden Reim um vier Silben gestraft.

28. Falsche Melodei, wenn man einen Ton durch und durch anders singt, als ihn sein Meister gedichtet hat. Ein solcher Singer hat sich gänzlich versungen.

29. Falsch Gebänd, wenn man zwar die Melodie singt, aber die Verse bei'm Gesange anders bindet, als sie von ihren Meistern gereimt und gebunden worden sind. (S. oben Nr. 17.). Ein jeder falsch gebundener Vers kann um drei Silben gestraft werden.

30. Falsche Blumen oder Coloratur heißt, wenn man einen Ton in Reimen, Stollen oder Abgesang mit viel anderen Blumen — Läufen, Verzierungen — singt, als sie vom Meister herrühren, und somit die Melodie angreift oder unkenntlich macht. Kurze falsche Blumen werden um eine Silbe, lange um zwei Silben gestraft.

31. Auswechslung der Lieder, wenn man, auf der Singschule um eine Gabe singend, aus einem gefünften oder gesiebenten Liede ein gedrittes nimmt und es statt eines gedritten singt, oder aus einem gesiebenten Liede ein gefünftes singt, die Lieder also

verwechselt werden. Diese „Auswechslung" wird um so viel Silben gestraft, als die hinterstelligen Gesätze austragen.

32. Vor- und Nach-Klang. Vorklang heißt, wenn man im Anfange des Reimes mit bedecktem (geschlossenem) Munde einen Klang oder eine Stimme hören läßt, ehe man das Wort anhebt. Nachklang, wenn nach ausgesungenem Reime mit zugethanem Munde ein Nachschall gemacht wird. Jeder dieser zwei Fehler unterliegt einer Strafe um eine Silbe.

33. Irren oder irre werden ist ein grober Fehler und wird begangen, wenn man, sei es im Text, in der Melodie, in Reimen, Stollen, Abgesängen oder ganzen Gesätzen irre wird und eines für das andere singt. Irre werden hat gar verloren.

Zu bemerken ist, daß alle Meisterlieder auswendig („aus dem Sinn") und niemals aus dem Buche gesungen wurden.

Das Strafen um Silben anlangend, so hatten die verschiedenen Grade der Gesellschafter — d. i. die in die Gesellschaft eingeschrieben sind — je eine bestimmte Anzahl von Silben voraus. Wer um mehr Silben gestraft wurde, als er voraus hatte, der hatte sich versungen; er erlangte weder den Preis, noch hatte er durch seine Probe Anwartschaft auf einen höheren Grad.

Die Grade stuften sich folgendermaßen ab: Wer die Tabulatur noch nicht recht verstand, hieß ein

Schüler; wer sie völlig inne hatte, ein Schulfreund; wer mehre Töne, etwa fünf bis sechs, singen konnte, ein Singer; der nach anderen Tönen Lieder machte, ein Dichter; wer aber einen neuen Ton erfand, ein Meister.

Ein Gedicht in der in Note 19 genannten Meisterlieder-Handschrift faßt das obige Fehlerverzeichniß dahin zusammen:

Die Merker sollen schauen fein,
Daß sie alle Sach fleißig obersinnen,
Recht meinung, maß, zal, die gantz Kunst
Sollen sie recht probiren wol: man sol
Keinen lieben vnd den andern neiden,
Sunder nach der Kunst merken ab,
Geschicht das nicht, groß Vergunst thut man spüren.
Vorklingente Sylben laßt nicht gehn,
Angehenkte Sylben sol kein Singer treiben,
Kein Klob-Sylb mag gar nicht bestehn,
Blind meinung vnd wort soll man strefflich schreiben,
Equiuoca sol auch ein Singer lassen,
Vber Hoff sol sich auch gar keiner maßen,
Gespalten zwungen reimen sol er hassen,
Schelvet blos reimen scheid man von der Straßen,
Greiff nicht bund (hinter) sich, wie ich sag,
Zu kurz vnd lang wol schaden mag,
Falsch meinung ist die große Klag,
Ein jeder Senger sol fein sittlich singen,
So wird es recht geschrieben an.
Noch einem sol er fleißig anhangen,
Daß er recht sing ein jeden thon,
Wie er von seinem Meister ist ausgangen.

Die Stück hab ein Senger in Hut: Vnd thut
Er das, so mags im wol gelingen. —

Noch ausführlicher die folgende „Schulkunst in des Römers Gesangweis", welche die ganze Tabulatur in Form eines Bar giebt: [30])

1.

Welcher maisterlich singen wil derselb hab acht
Das von Im all Latein in Congrua wird bracht
Es sey ein Wort oder ein eigen namen †
Auch hab er acht das Er kein blossen Reimen bring
Oder kein schillerten Reimen auch nit sing
Einer Equivoca sol Er sich schemen †
Und ein halbe steht auch nit wol
Und ein Differenz die sol Er ausscheiden
Und blinde Mainung gar nit sol
Und blinde Wort dieselben sol Er meiden
Las keins aus deinem Munde gan
Kein rürenden Reimen las Er einreissen
Kein schnurrenden sol Er nit han
Und ganzer Wort der sol Er sich thun fleissen
Das ist ein schand kurz und auch lang
Der stutz thu Er sich massen
Er vergreif sich nit im Gesang
Falschen Anhang
Geb jedem Thon sein rechten klang
Bleib auf der rechten strassen. †

2.

Bringt Er Latein die nit in Congrua ist stan
Es sey gleich ein Wort oder mehr die Er ist han
Für jede sylb thut man ein sylben mercken †

Und für einen blossen Reimen vier sylben weiß
Und für ein Equivoca auch vier sylben ist
Für ein halbe zween sylben ist kunst sterken †
Ein schillerten Reimen sol
Man mit zweien sylben straffen am singen
Ein Differenz mit zweien wol
Zu straffen ist wer dieselben ist bringen
Blinde Meinung zween sylben hat
Zu straff welcher ein blindes Wort ist führen
Ein sylben Im dafür abgat
Rürende Reimen wo man die thut spüren
Schreibt man dafür ein sylben dar
Für schnurrend Reinen eben
Ein halben sylben nemet war
Ein Wort das gar
Drisylbig ist und in ein schar
Zwingt, muß ein sylben geben. †

3.

Ein halben sylben nemet man für ein halb Wort
Lind und auch hart ein sylben het an allem ort
Für jede sylb ein sylb zu kurz und lange †
Welcher ein stutz thut derselbig ein sylben hat
Vergriff Er sich hin für oder hinter sich gat
Für jede sylb ein sylb in dem gesange †
Zween klingende Reimen die da N
Im End des Reimens von Natur begehren
Und mit bracht werden zu verstehn
Versingt ein sylben halb thu ich erklären
Uebel steht Reimen zwingen.
O Gott im allerhöchsten Thron
Thu uns nit lan
Und gib uns dein Wort zu verstan
Das wir zu Lob dir singen. †

Uebrigens scheint die Handhabung der Fehler-Disciplin nicht immer und durchgehends rigorös streng gewesen zu sein. Wagenseil (S. 532) erwähnt, die bisher angeführten „Praecepta“ seien nicht durchgehends von den alten Meistersingern genau beobachtet worden, „welcher willen sie doch nit sehr zu tadeln“. Und der von ihm angeführte Adam Puschmann bemerkt in seinem Bericht von dem teutschen Meistergesang in dieser Beziehung, naiv und mit rührender Pietät: „Daß ich die Straff der anhangenden Wörter, heimliche Aequivoca, dergleichen auch die Pausen und Schlag-Reimen, in den gespaltenen zwey- oder drey-silbenden Wörtern, nit in die Tabulatur unter die Straff-Artickel gesetzt habe, ist erstlich der Ursachen halben geschehen, weil die Prosodia, Paragogen, Apocopen, Syncopen, Synaeresin, in latinis Carminibus, wo die recht gebraucht werden zuläßet, will ich diese Straffen (vielleicht Fehler) auch nit sträflich halten, wofern sie nach Art der Prosodia im Tichten und Singen recht gebraucht werden. Zum andern, daß ich meinen Lehr-Meister und lieben Freund Hanß Sachsen, von dem ich mehrentheils den Bericht dieser Kunst bekommen, sein Gedicht nit gerne verwerffen wolte, weil er abgemeldte Figuras, in seinen Gedichten, offt und viel, contra Prosodiae praescriptum gebraucht hat, daran zwar die Versaumnus seines studirens in der Jugend Schuld hat, und hoch zu beklagen.

Solte ich nun sein so artliches und vielfältiges Gedichte, deßgleichen ihm keiner nachdichten wird, verwerffen, wolte mir übel anstehen, dieweil man es zu der Zeit anderst nit gewust, und vielleicht die Straff-Artickel der Alten XII Meister nit recht verstanden sind worden." —

6.

Welche große Bedeutung der Ton, — d. h., wie hier wiederholt sein mag, die Versart und deren Singweise, — bei den für den Gesang bestimmten Dichtungen hatte und haben mußte, leuchtet ein.

Minnegesang und Meistergesang, insofern sie eins oder verschwistert sind, hatten schon in früherer Zeit ihre Töne, mögen sie auch nicht gleich, wie die späteren, mit besonderen Namen belegt worden sein. Eine der ersten Hinweisungen in letzterem Betracht giebt der Wartburgkrieg, worin Ofterdingen in dem Thüringer Herrnton anhebt und dem der schwarze Ton Klingsor's sich anreiht.

Wie von dem weltlichen Fürsten dort, so von den geistigen Fürsten des Gesanges, den Dichtern, schon der früheren Zeiten, klingen uns in den Ueberlieferungen und Aufzeichnungen der späteren Meistersinger Tönenamen entgegen, die mit Stolz daher prangen.

War ja, wie wir wahrnahmen, in lange sich fortspinnender Tradition eine Anzahl von Meistern aus der Reihe der besten Dichter Urheber, Begründer des Meistergesanges. Nun denn, so durften ihre und ähnliche Namen dem Elemente des letzteren nicht fehlen; es empfing von ihnen, den tragenden und schützenden Autoritäten, Beglaubigung, Weihe, Halt und Haft. So treten: Walther's langer und Kreuzton, gespaltene Weise, Hofweise oder Wendelweise; Ofterdingen's (Effderding's) Morgenweise; Wolfram's kurze Flammweise (Herzog Ernst oder Bernerton), Hönweise (Auflösung der alten Nibelungenstrophe in acht Zeilen), Mülweise, sein langer, guldener und verguldter Ton; Konrad's von Würzburg Aspiston (abgespitzter Ton), Hofton, Morgenweise; des Kanzlers kurzer und hoher guldener Ton, Hofton; Marner's Kreuzton, lange Weise, kurzer oder Hofton, guldener Ton; Stoll's Blüt- und Alment-Ton; des späteren Frauenlob grüner, zarter Ton, überzarter, vergessener, neuer Ton, Spiegelton, langer Ton, Zugweise, Hundweise, Hagenblühweise, Würgendrüssel; Regenbogen's Briefweise, langer Ton — unter anderen an uns heran.

Wie diese und die späteren Namen und Bezeichnungen entstanden — wer mag es mit Sicherheit ergründen oder urkundlich nachweisen? wer den Schleier des harmlosen Geheimnisses ganz lüften? Charakter und Färbung des Liedes (auch der Maler spricht von

Farbenton, wie der Musiker von Klangfarbe), mit hergenommen von Blumen, oder sonstigen Pflanzen, Bäumen, Früchten, Vögeln, Metallen, Geschäften ꝛc., Veranlassung desselben nach Tages- und Jahreszeiten und sonst, leichtere Beweglichkeit oder bedächtigerer breiterer Gang in Vers und Rhythmus (Inhalt und Form), Anfangsworte des ursprünglichen Liedes, Wohlgefallen und Laune, gaukelnde oder pedantische Spielerei, und so manches andere mögen zusammengetroffen sein, die uns meist recht wunderlich klingenden Namen hervorzurufen, in deren Erfindung und Ausbeutung man sich — ein Spiel seltsamer Phantasie — später mit wahrem Behagen erging. Es ist eine kleine, zum Theil kleinliche Welt eigenthümlicher Inspiration, augenblicklicher Stimmung oder kälterer Berechnung, ein inkommensurables Zusammentreffen, eine Folge von Ursachen und Wirkungen, die uns allmälig und immer weiter hier umfängt, — eine in ihrer Art eben so einzige Erscheinung, als die ganze größere Welt, deren Theil sie bildet.

Die Töne- und „Melodeien"-Regeln verlangen, daß jeder Singer deutlich, langsam und bescheidentlich singen, jedem Reime seine gebührliche Pause geben und nicht zwei oder drei Reime in einem Athem „herausschreien" solle, was zum Theil schon oben erwähnt wurde.

Keine Melodie eines Meistertones darf in einen andern Meisterton eingreifen, bis auf vier Silben,

sondern muß eine selbsterfundene sein. (Das Gesetz des Eigenthumes des Erfinders an seinem Tone herrschte durch das ganze Mittelalter als ein allgemeines).

Der Erfinder des Tones hat ihn vor der ganzen Gesellschaft zu singen, und zwar dreimal: das erstemal so niedrig er vermag, das zweitemal mit vollkommener Stimme, wie man auf der Schule zu singen pflegt, das drittemal so hoch er ihn mit der Stimme erheben kann. Wer Alters halber seinen Ton selbst zu singen unvermögend, kann ihn durch einen Andern singen lassen.

Ist der Ton regelrecht und untadelhaft befunden, ist also nach dem Kunstausdruck „glatt gesungen" worden, so hat sein Urheber ihm einen „ehrlichen und nicht verächtlichen" Namen zu geben und zwei Gevattern dazu zu bitten, hernach drei Gesätze aus der ihm von den Merkern aufgegebenen Materie in bemeldetem Tone zu machen und in das Meistersingerbuch mit Jahr- und Monatstag und Namensunterschrift einzuschreiben. Befinden sich an Orten, wo keine Meistersinger-Gesellschaft ist, Singer, welche Töne machen, so haben sie solche am Gesellschaftssitz vortragen zu lassen.

Die anfängliche Vers- oder Reimzahl der Töne, von fünf, sieben oder acht wurde später sehr überstiegen, die Reimhäufungssucht wuchs immer höher. Wagenseil, welcher den Rath ertheilt, daß man keinen Ton unter sieben Reimen gelten lasse oder begabe, weil die alten zwölf Meister keinen unter dieser Zahl gemacht, beklagt

zugleich die eingerissene Uebersteigung des früheren Reimzahl-Maßes über hundert.

Gleichsam als Arabesken um das kleine Hauptbild stellen sich die Meistertöne nach ihrem Verzeichniß dar, welches unser genannter Gewährsmann aufstellt: „Die Meistertöne, welche dieser Zeit, und sonderlich zu Nürnberg, pflegen gesungen zu werden.“

Es bestätigt, dieses Verzeichniß, das oben Berührte und mag als ein kunsthistorisches Dokument oder Curiosum hier eingereiht sein. Wir legen darin eine Sprosse der Tonleiter nach der andern, wenn auch noch in verhältnißmäßig beschränkterer Zahl, zurück.

Mit 5 Reimen: Die Beerweis M. Ambrosii Metzger's.

Mit 6 Reimen: Die überkurz Abendrötweis Georg Hager's.

Mit 7 Reimen: Der kurze Ton Barthel Regenbogen's; der kurze Ton Michael Franckens; der kurze Ton Konrad Nachtigal's; der kurze Ton Severin Kriegsauer's; die kurze Tagweis Konrad Nachtigal's; die kurze Masseranweis Hans Findeisen's; die Schneckenweis und die Schröderweis Metzger's.

Mit 8 Reimen: Die Hönweis Wolfram's; der Theil-Ton Hans Foltzens; die Neujahrweis Georg Hager's; die Rosmarinweis Hans Findeisen's; die Brundelweis Metzger's; die Weber-Kretzenweis und die Poleyweis desselben.

Mit 9 Reimen: Die Hagenblühweis Heinrich Frauenlob's; Blutton Friedrich Stollens; vergüldte Ton Wolfram's; Alterweis Severin Kriegsauer's; die Fengelweis Findeisen's; die Schwarz-Dintenweis und die Strohhalmweis Metzger's.

Mit 10 Reimen: Die Augenweis Heinrich Frauenlob's; die Feilweis Hans Foltzens; die kurze Nachtweis Sebastian Wildens; die kurze Palmweis Findeisen's; die Schreibpapierweis Metzger's; die kurze Affenweis Georg Hager's.

Mit 11 Reimen: Der Spiegelton Frauenlob's; der kurze Cantzler; der Bauren-Ton Kriegsauer's; der schwarze Ton Klingsohr's; die schwarz Aidsteinweis Metzger's.

Mit 12 Reimen: Die Grundweis Frauenlob's; der kurze Ton Mügling's und Nunnenbeckens (des Lehrers von Hans Sachs); der kurzen Liebe Ton Michael Vogel's; die abgeschiedene Vielfraßweis Karl Foder's; die verschlossene Helmweis Metzger's.

Mit 13 Reimen: Der güldene Ton Regenbogen's; des Regenbogen Leich-Ton; der Tön-Ton Frauenlob's; der kurze Ton Hans Sachsens; die spitzige Pfeilweis Metzger's; die Blasii-Luftweis Findeisen's; die Jungfrauweis Wildens; die gelbe Veilweis Metzger's.

Mit 14 Reimen: Die Meyenweis Eislinger's; der Hohen-Ton Friedrich Ketner's; der kurze Ton Hans Vogel's; die gestreift Safran-Blümleinweis

Findeisen's; die Ampfferweis Metzger's; die Cupidinis-Handbogenweis, die Grünwachsweis, die Rothnußblühweis desselben.

Mit 15 Reimen: Der vergessene Ton Heinrich Frauenlob's; der Pflug-Ton N. Sighart's; der glatte Ton N. Nacker's; die Stiglitzweis Adam Puschmann's; der rothe Ton Peter Zwinger's.

Mit 16 Reimen: Die Ritterweis Frauenlob's; der blaue Ton Regenbogen's; des Frauenlob's Leibton; die Nachtweis Nicolaus Klingsohr's; die Osterweis Kettner's; die Blühweis Onufrii Schwartzenbach's; die Klagweis Christoph Lochner's; der geile Ton Heinrich Frauenlob's; die Klosterweis Metzger's; die Cirkelweis Albrecht Leschens; die Schallweis Hans Vogel's; der gulden Wolfram.

Mit 17 Reimen: Der blaue und der blühende Ton Frauenlob's; der Hofton Mügling's; die Feuerweis Albrecht Leschens; die Feuerweis Wolf Büchner's; der geschiedene Ton Nachtigal's; die Hagelweis Hiltzinger's; der Liebe Ton Kaspar Singer's; der strenge Ton Hans Vogel's; die Clius Posaunenweis und die Melissenblümleinweis Metzger's.

Mit 18 Reimen: Die Fröschweis und die Jahrweis Frauenlob's; gulden Reyweis Leschens; der süße Ton Georg Schüller's; Spiegelton Ehrenbotten's; der Hofton Peter Zwinger's; der gulden Ton Ludwig Marner's; die Thalia Violweis Metz-

ger's; die Treu-Pelicanweis desselben; der Baumton Foltzens.

Mit 19 Reimen: Der hohe Ton Stollens; der Kreuzton Wolfram's; der guldene Ton Cantzler's; die Steigweis Bogner's; der Senftenton Nachtigal's.

Mit 20 Reimen: Die Tagweis Frauenlob's; die kurze Tagweis Mich. Vogel's; die Klagweis Hans Vogel's; der frische Ton, die Lilienweis, der schwarze Ton desselben; die Abentheuerweis Foltzens; der lange Ton Müglings's; der lange Ton Hopffengarten's; der Abgeschiedenen Ton Nunnenbeckens; die Hochtannenweis Heinr. Wolf's; die Morgenweis Severin Kriegsauer's; die gestreifte Zinnweis Georg Christian's; die Römergesangweis Römer's von Zwickau; die Blüheweis Mich. Lorentzens; die grün Weingartweis; die Meyenweis Lorentz Wessel's; der Hofton Warner's (Marner's); die Schneeweis Mich. Müller's; die Silberweis, die Spruchweis, die Rosentonweis Hans Sachsens; die Schrottweis; die stoltz Jünglingsweis, die gelb Lilienweis, die wolriechend Meyranweis, die blau-Rittersporrnweis Metzger's; die hohe Bartweis; die Glasweis Hans Vogel's; die Kälberweis Heiden's.

Mit 21 Reimen: Der zarte Ton und die gulden Radweis Frauenlob's; der süßen Erdbeerweis Weinmann's; die süß Weihnachtweis Mich. Vogel's; die Gesellenweis Kriegsauer's; der neue Ton Lorentz Wessel's; die englisch-Zinnweis Kaspar Enderle's; die

warme Winterweis Georg Winter's; die Streng-Kestenweis Findeisen's; die Jungfrauweis Herolt's; die blaue Kornblumenweis Metzger's; die hoch Jungfrau- und die Heilsthränenweis desselben; der hohe Ton Foltzens; die harte Trittweis Daniel Steiglein's; der klingende Ton Hans Sachsens.

Mit 22 Reimen: Der Leidton Frauenlob's; der Verschiedenen Ton Paulus Schmidts; die Nachtweis Kriegsauer's; der guldne Ton Hans Sachsens; die Klagweis Lorentz Weissel's; der Bellerton Kriegsauer's; die gelbe Agsteinweis Metzger's; die traurige Semmelweis Semmelhoffer's; der Frauenton Friedrich Kettner's; die himmlisch-Widerweis Metzger's; die Hartfelderweis Veit Fischer's; der Schatzton Hans Vogel's; die Lerchenweis Heinrich Ender's; die Rebenweis Hans Vogel's.

Mit 23 Reimen: Der lange Ton Regenbogen's; der schlechte lange Ton Nachtigal's; der süße Ton Hans Vogel's; der verholne Ton Fritz Zorn's; der Lindenton Treibolt's; die buttglänzende Drahtweis Jobst Zolner's; die Krummzinkenweis Metzger's; des Orphei sehnliche Klagweis, die gelb Löwenhautweis, die scharf Meisterwurzweis, die fröhliche Studentenweis desselben; die nieder-Wurzgartenweis Hans Finden's (Findeisens); die Kleeweis Onuphrii Schwartzenbach's.

Mit 24 Reimen: Der lange Ton Frauenlob's; die Freudenweis Georg Wickram's; der unbenannte

Ton Fritz Zorn's; der verwirrte Ton Hans Vogel's; die Pilgramsweis M. Puntzel's; der bewehrte Ton Hans Sachsens; die Pilgrim-Walfartweis Metzger's.

Mit 25 Reimen: Die Engelweis Hans Vogel's; der Gefangenen Ton ebendesselben; der Leidton Nachtigal's; der neue Ton Hans Sachsens; die traurige Winterweis Metzger's; die traurige Klagweis, die himmlische Wagweis desselben; die Zugweis Zorn's; die bewehrte Igelauerweis Filip Hagen's.

Mit 26 Reimen: Die geblümte Paradiesweis Josef Schmirer's; der Abgeschiedenen Ton Schweinfelder's; die Chorweis Münch's von Salzburg; die Süß-Honigweis Leonhart Ferber's; die verschalkte Fuchsweis Metzger's.

Mit 27 Reimen: Die Engelweis Michael Müller's; der lange Ton Ludwig Marner's; die Hammerweis Leonhart Nunnenbeck's; die Morgenweis Hans Sachsens; die Zimmetrörenweis und die Hell-Geigenweis Metzger's.

Mit 28 Reimen: Die Schrankweis Hans Foltzens; die frisch Pommeranzenweis.

Mit 29 Reimen: Der lange Ton Kaspar Singer's; der Barat-Reyen Friedrich Kettner's.

Mit 30 Reimen: Der gulden Ton Hans Vogelgesang's; die grün Lindenblühweis Beschreier's; die Vögelweis Hans Vogel's; die Chorweis Wolf Herolt's; die geflochtene Blumenweis Wolf Most's; der

freie Ton Hans Foltzens; die Quittenblühweis Metzger's; die Fettdachsweis, die hochsteigend Adlerweis desselben.

Mit 31 Reimen: Die Veilfarb-Rockweis F. Fromer's; die lang Feldweis Mich. Vogel's; die Apollinis Harpffenweis Metzger's; die hohe Firmamentweis.

Mit 32 Reimen: Die Oelbaum-Zweigweis Metzger's.

Mit 33 Reimen: Die stark-Straußenweis Metzger's.

Mit 34 Reimen: Der schlechte lange Ton Hans Sachsens; der Leidton Hermann Oerthel's; der überzarte Ton Heinrich Frauenlob's. —

Welch' ein stattlicher Strauß oder Kranz von Tönen, geblümten und ungeblümten! Nicht weniger als zweihundert und zwei und zwanzig an der Zahl (darunter am stärksten die zwanzigreimigen vertreten). Welch' ein Reichthum wunderlicher Farben und Klänge! Welch' eine Fülle von Namen, berühmten und unberühmten, in bunter Abwechslung! Den größten Erfindungsreichthum in der Nomenclatur sehen wir in der Hand des gelehrten Mitglieds Magister Ambrosius Metzger, eines der fleißigsten Nürnberger Dichter und Singer, der sich überhaupt um die Gesellschaft viele Verdienste erworben zu haben scheint. (S. 57).

Trotz jener großen Töne- und Reimzahl ist das Verzeichniß unsers Wagenseil nicht vollständig, auch

nicht durchgehends genau, theils was die Angabe der Reimzahl betrifft (Frauenlob's langer Ton hat nicht 24, sondern 19 Reime, Müglin's langer Ton nicht 20, sondern 18), theils in mehrfacher Verwechslung einzelner Zeilen und Reime im Zählen. Anlangend die Unvollständigkeit, ist zu gedenken, daß eine erhebliche Zahl von Tönen und Reimen allerdings darin fehlt, — so z. B. hat die Riesenweis Benedict's von Watt 97, Puschmann's Adlerweis 100, der überlange Ton des Kaspar Betz 105, der des Michael Vogel 108, Gumpel's überlanger Ton 122 Reime; womit auch die von Bartsch gegebene Uebersicht der Töne der Kolmarer Meisterlieder-Handschrift zusammenzuhalten [31]). Allein Wagenseil führt, wie oben gedacht, sein Verzeichniß als ein solches ausdrücklich auf, dessen Töne „dieser", d. h. seiner Zeit und sonderlich zu Nürnberg gesungen zu werden pflegen. Er mag daher die übrigen Töne, insoweit sie nicht unter das damalige Singen dort gehörten, ausgeschlossen haben, da er schwerlich von anderen keine Kenntniß hatte, während er andererseits die „überlangen Töne" von hundert Reimen und darüber nach seiner ausdrücklichen Bemerkung recht wohl kannte.

Die besondere Blüthe des Meistergesanges nächst Mainz weist Wagenseil den beiden Städten Nürnberg und Straßburg zu und giebt das Verzeichniß der zwölf „alten" Nürnbergischen Meister, welche „annoch im

Beruff" (in Ruf) sind. Sie heißen: 1. Veit Pogner, 2. Cuntz Vogelgesang, 3. Hermann Oertel, 4. Conrad Nachtigal, 5. Fritz Zorn, 6. Sixtus Beckmesser, 7. Fritz Kothner (Friedrich Kettner heißt er in der obigen Töneliste, der Ketner in der Kolmarer Handschrift), 8. Nicolaus Vogel, 9. Augustin Moser, 10. Hans Schwartz, 11. Ulrich Eißlinger, 12. Hans Foltz (aus Worms, in Nürnberg ansässig, Barbier, um 1480, Dichter von Fastnachtsspielen und Schwänken neben Meisterliedern).

In der Widmung seines handschriftlichen Werkes (auf der Jenaer Universitäts-Bibliothek) an die Herzöge Johann Friedrich und Johann Wilhelm von Sachsen aus dem Jahre 1558 („Dinstagk nach Reminiscere") giebt der oben erwähnte Meistersinger Valten Voigt zu Magdeburg [32]) die Liste der „12 Meister zu Nürem-berg" folgendermaßen etwas verworren:

1. Albrecht Lesth, Veit Pogner. 2. Cüntz Vogel-gesangk. 3. Der Ortel, der Neidthardt vnnd der Alten viel mehr, die nicht zu erzelen seinn, biß uff die zwelff Meyster zcw Nürmbergk. 4. Conradt Nachtigal. Fritz Zcornn. 2. Vogelgesangk. 2. Herman Ortel. 7. Fritz Kothner. 8. Niclauß Vogell. 6. Sixtus Beckmesser. 9. Augustinn Moser. 10. Hanns Schwartz. 11. Ulrich Eislinger. 12. Hanns Foltz, Lenhardt Nünenbegk, Vnd itz zw vnnser Zeit denn Weitberümptenn Tewt-

schenn Poeten, Hannsen Sachßenn, Sampt seinen Itzigen Singeren zw Nürembergk bei drittehalb hundert. [33])

Wir sahen, welches Gewicht unsere Meistersinger auf die Musik, auf die selbsteigene Erfindung neuer Töne legten, mit welcher Strenge sie darüber wachten, daß nicht in fremde Melodeien eingegriffen werde, während die Erfindung neuer Texte von untergeordneter Bedeutung war; reimte man ja ganze Bibelabschnitte. Der Schwerpunkt namentlich des späteren Meistergesanges lag also auf der musikalischen Seite. Der Charakter der Melodieen und überhaupt der Töne des Meistersingerthumes ist bereits oben angedeutet. Es keimt und grünt daraus für uns kein wahrhaft frischer Halm und, ungeachtet der „Blumen", keine duftige Blume, wie sie das gleichzeitige Volkslied und volksthümliche Kirchenlied hervortrieben. Die „Schule" freilich war anderer Anschauung, weil anderer Natur. Und so durfte der Verfasser der „Monatlichen Unterredungen" (1691) indem er den „langen Marner" (in welchem Hans Sachs seinen ersten Bar gedichtet) in Text und Melodie aus Voigt mittheilt, „damit alle Liebhaber der alten Meistersänger ihn „bei allen fünf Zipfeln greifen mögen", den gelehrten Daniel Georg Morhof bedauern, daß er nicht mehr lebe und „diesen schönen Gesang sehe und höre". [34])

Mit Recht kann aber der Meistergesang als der letzte Ausgang unserer alten Lyrik und der entfernteste

Anfang der Singspiele und Oratorien der nächsten Jahrhunderte betrachtet und bezeichnet werden. [35]) Und das Ferment hierzu dürfen wir in der eingreifendsten Erscheinung des 16. Jahrhunderts, der Reformation, suchen. Sie vermittelte in dem Meistergesange den Uebergang zu der neueren kirchlich-musikalischen Kunst, die aus jenem weltbewegenden Ereigniß als kostbarer Theil des Ganzen hervorging, indeß der Meistergesang selbst seines Theiles aus dem Quell dieses neuen Ganzen, der ihm auch wieder die weltliche Seite des Lebens in größerem Umfang eröffnete, wie oben flüchtig berührt ward, Befruchtung und einfachere Nahrung empfing. Das Freisingen und das Hauptsingen umfassen in solchem Bezug die Gesammtheit des späteren Meistergesanges seinem Inhalt nach. Dort das freiere Bewegen auf jenem geebneteren weltlichen, hier das bedächtigere Einhergehen auf dem geweiheten Grund und Boden der nun Allen zugänglich gemachten großen Religionsurkunde, die freilich ihre Stoffe und Lehren eben so und auf gleiche Weise der Form in die Hände geliefert sehen mußte, wie die Schwänke, Fabeln und Zeitvorkommnisse, einer Form, die an Einseitigkeit und Beschränktheit immer mehr zunahm, ihre Existenz immer spärlicher fristete, bis sie sich endlich völlig ausleben, die Verholzung der ganzen Pflanze vollenden mußte.

Indem nun aber unser trefflicher Nürnberger

Autor, mitten aus der Zeit des um ihn waltenden Meistergesanges, auf die Reformation, als diejenige Macht dankbar verehrungsvoll hinaufschaut, durch welche, gleichwie sie außer der Reinigkeit in Religionssachen auch der Humanität, der Wissenschaft neue Bahn gebrochen, „zugleich die Meistersingerkunst mit empor gekommen," — fällt sein Blick unmittelbar auf einen Mann, der mit Nürnberg und seinem Meistersingerthum innig verwachsen ist. Wer anders wäre das, als — Hans Sachs? „der Patriarch" der Meistersinger „für welchen er billig gehalten wird."

7.

Hans Sachs! — Wie eine reine frische Morgenluft weht uns dieser Klang an und trägt uns in eine große Zeit hinein, die eine neue Zeit aus sich gebar. Wie einer ein Mann des Volkes, aus dem Volke, für das Volk und seine höheren Interessen, ein Mann, von der Natur aus dem Thon geformt, mit dem sie am sparsamsten ist; ein Mann, der — wie Herder von einem anderen (Johann Valentin Andreä) sagt — den geheimen Geist seiner Zeit durchschauend kannte; ein großes, sanftes, redliches Herz voll Tiefe und Energie; naiv in der schönsten Bedeu-

tung, schlicht und recht, einfach, kernig und jung, gesund durch und durch — in diesem Worte faßt sich sein Wesen zusammen, — ist Hans Sachs eine der erquickendsten Erscheinungen auf dem Felde einer Poesie, die da aus der geistigen Werkstatt des Unermüdlichen nach allen Seiten mit deutscher Urbanität in das Leben, für das Leben hineinwirkt, aus dem sie entsprossen, die das zurückgab und befruchtend weiter trug, was sie aus dem tiefsten Grunde einer ureigenen Natur geschöpft hatte; mit dem offenen, klaren Auge dieser Natur antheilvoll in die Welt des aufstrebenden Geistes hineinblickend, sie durchschauend und sie belehrend, um ihr die Richtung anzuweisen und zu sichern, deren sie bedurfte und die ihr gebührte. Eine Kraft, durchaus auf sich stehend, aus sich sprudelnd wie ein lebendiger Quell, der seine Strahlenfülle, oft überreich, da im muthwilligen, da im ruhigen, ernsten Laufe über lechzende Fluren ergießt, die gesättigt sein wollen. Denn so verlangte es die Zeit.

Doch — wer kennte ihn nicht, den seltenen Mann, den deutschen, den keuschen, den ehrwürdigen? ihn, der — wie der Mittelpunkt alter und neuer Kunst dastehend, — „mit seinen Werken auf Aelteres, was die Nation erschaffen hatte, hinweist und den Grund zu Späterem legt, was sie erschaffen sollte; der die poetische Vergangenheit des Volkes umfaßt; der alles ergreift, was in seiner Zeit gegenwärtig vorging und

den ganzen Lauf der religiös-politischen Dichtung mitmacht; der sich dann zuerst hiervon zurückzieht, die Dichtung der Richtung auf das wirkliche Leben entnimmt und sich auf die dramatische Form wirft, die seitdem die Hauptform aller neueren Dichtung blieb; der die ganze Geschichte und den Kreis alles Wissens und Handelns in die Poesie zieht, die Grenzen der Nationalität bricht und so andeutet, was hinfort für die deutsche Dichtung das Charakteristische werden sollte, — in gewissem Sinne ein Reformator in der Poesie, wie Luther in der Religion, wie Hutten in der Politik." [36])

Da liegen sie vor uns, die fünf riesigen und doch so bescheidenen Foliobände seiner Werke, aus denen sein Herz, sein Geist quillen, sein Fühlen, Denken und Wollen, — der volle Mensch Hans Sachs. Kostbare Denkmäler, fest und hoch auferbaut und zur Erbauung aufrufend.

Der fünfte November 1494, der Ihn seinem Nürnberg, der Ihn der Welt schenkte, bleibe immerdar gegrüßt!

Für den Augenblick beschäftigt uns historisch nur das Verhältniß unsers Hans Sachs zum Meistergesange. Das, was er als Dichter empfand, tritt in den Kreis der Dichtung, die uns bald beschäftigen wird.

Dem Meistergesang aber verdankt er seine erste Anregung zum Dichten, dieser Schuhmacher, dieser stille

bescheidene Handwerker, — ein Meister nach allen Seiten, und wir verdanken sie dem Meistergesang mit Ihm.

Er selbst erzählt uns jene Anregung in seiner poetischen Biographie, gedichtet „Anno Salutis, M. D. LXVII. Am ersten Tage Januarij,“ — die er „Summa all meiner Gedicht vom M. D. XIIII. Jar an biß ins 1567. Jar“ überschreibt. [37]) (Gewissenhaft setzte er den Vollendungstag und dessen Jahr fast unter alle seine Dichtungen).

Nachdem er seinen ersten Bildungsgang, das Elementarische seiner Erziehung, seine Lehrzeit, seine fünfjährige Wanderschaft kurz geschildert, fährt er fort:

Spil, Trunckenheit vnd Bulerey
Vnd ander thorheit mancherley,
Ich mich in meiner Wanderschafft
Entschlug, vnd war allein behafft
Mit hertzenlicher lieb vnd gunst
Zu Meistergsang, der löblichn Kunst,
Für all kurtzweil thet mich auffwecken,
Ich het von Lienhardt Nunnenbecken
Erstlich der Kunst einen anfang,
Wo ich im Land hört Meistergsang,
Da lernet ich in schneller eil
Der Bar vnd Thön ein grossen teil,
Vnd als ich meines alters war
Fast eben im zweintzigsten Jar,
Thet ich mich erstlich vnterstahn
Mit Gottes hülff zu dichten an

Mein erst Bar im langen Marner,
Gloria patri lob vnd ehr,
Zu Münnichen, als man zelt zwar
Fünfftzehnhundert viertzehen Jar,
Halff auch daselb die Schul verwalten,
Thet darnach auch selber Schul halten
In den Stätten, wo ich hin kam.

ꝛc.

Als man aber zelet fürwar
Geleich fünfftzehenhundert Jar,
Vnd siben vnd sechtzig ich sag,
Januarij am ersten tag,
Meine Gedicht, Sprüch vnd Gesang,
Die ich het dicht vor Jaren lang,
So jnuentirt ich meine Bücher,
Ward gar ein fleissiger durchsücher,
Der Meistergsang Bücher zumal,
Der waren sechtzehne an der zal,
Aber der Spruchbücher der was
Sibenzehne, die ich durchlaß,
Das achtzehend war angefangen,
Doch noch nit vollendt mit verlangen,
Da ich meine Gedichte fand
Alle gschrieben mit eigner Hand,
Die vier vnd dreißg Bücher mit nam,
Darinnen summirt ich zusamm,
Erstlich die Meistergsang fürwar,
Der von mir sind gedichtet bar,
In disen drey vnd fünfftzig Jarn,
Darinn vil Schrifftlicher bar warn
Auß Alt vnd Newem Testament,
Auß den Büchern Mose vollendt,
Auß den Figurn, Prophetn vnd Gsetz,

Richter, König Bücher, zuletz
Den gantzen Psalter in der summ,
Der Bücher Machabeorum,
Vnd die Sprüch Salomon hernach,
Vnd auß dem Buch Jesus Syrach,
Epistl vnd Euangelion,
Auch auß Apocalypsis schon,
Auß dem ich allen vil gedicht
In Meistergsang hab zugericht,
Mit kurtzer Glos vnd jr Außlegung,
Auß guter Christlicher Bewegung,
Einfeltig nach der Schrifft verstand,
Mit Gottes hülff nun weit erkandt
In Teutschem Land, bey Jung vnd Alten,
Darmit vil Singschul werdn gehalten
Zu Gotteß lob, rhum, preis vnd glori,
Auch vil warhafft Weltlich Historj.

2c.

In einer summa diser Var
Der Meistergsang aller war
Eben gleich zwey vnd viertzig hundert,
Vnd fünff vnd sibntzig außgesundert,
Waren gsetzt in zwey hundert schönen
Vnd fünff vnd sibnzig Meisterthönen,
Darunter sind dreyzehen mein,
Sollichs war alls geschriben ein
In der sechtzeh Gsangbücher summ.

2c.

Es ist dies ein einschlagendes Dokument, von Wichtigkeit für unsern Gegenstand. Sicher war Hans Sachs der fleißigste, der produktivste aller Meistersinger, nicht

blos Nürnbergs: — 4275 Gesänge! Schon deshalb darf er als Haupt und Zierde der Schule seiner Zeit gelten. Wie liebte er seine Singschule, wie blieb er ihr ergeben bis an sein Ende! Er wußte wohl, dieser sittliche, edle, feste Mann, dieser ächte, unermüdliche Patriot, was der Meistergesang für das bürgerliche Leben war, wie wohlthätig er auf Sitte und Bildung des Handwerkerstandes einwirkte. Die Treue seines Charakters bewährte sich auch hier; auch hier war Hans Sachs ein leuchtendes Vorbild. Selbst stets immer die Jugend sich bewahrend, sammelte er die Jugend um sich, durch Anregung und Lehre sie der Meistersingerkunst zuführend, durch sein Beispiel sie darin festigend; die Männer, die Alten, mit ihnen schaffend in Rath und That, aber ihnen voraus, sie überragend in jedweder Hinsicht. Wir sehen ihn in der Mitte, oder vielmehr an der Spitze von drittehalbhundert Meistersingern seines Nürnberg. [38]) Mit welcher freudigen Genugthuung, mit welch' bescheidenem Stolze mag er auf diese stattliche Reihe von Jüngern der Kunst, die ja auch seine Jünger waren, geblickt, wie frisch und vergnüglich sich unter ihnen, unter Jung und Alt, bewegt haben! — er „der Meister aller Meistersinger", wie ihn, gleich Wagenseil (S. 491), Herder [39]) nennt, der jedem Jahrhundert in seiner Art einen Hans Sachs wünscht.

Denn er liebte sein Nürnberg; sein Glanz und

Ruhm gingen ihm über alles. Ein Stück dieses Glanzes und Ruhmes aber gehörte dem Meistergesange mit seinen reinen Zwecken an. Wie hätte auch da der stets in vorderster Reihe stehende Mann fehlen sollen?

Und daß er, mit Luther, die Frau Musica auch selbstschaffend in Ehren hielt, beweist er als Erfinder von dreizehn Meister- und sechszehn anderen Tönen. Zwölf der ersteren nennt uns Wagenseil, die er in einem geschriebenen Buche aufgeführt gefunden: Der lange Ton, der überlange Ton, der bewehrte Ton, die Gesangweis, der neue Ton, der Rosenton, der klingende Ton, der güldene Ton, die Hohenbergweis, die Silberweis, die Morgenweis, die Spruchweis. [40]) Die Zahl 13 wird der in dem obigen Verzeichnisse aufgeführte dreizehnreimige „kurze Ton" Hans Sachsens voll machen. — Hiernach scheint übrigens das Wagenseilsche Verzeichniß, welches nur zehn Töne von Hans Sachs enthält, auch in dieser Beziehung unvollständig. Denn ohne Zweifel werden alle Töne desselben gesungen worden sein.

Wagenseil irrt übrigens in der Angabe der Zahl 16 (S. 491) und mit ihm Gottsched (Beytr. zur critischen Historie 2c., 11. Stück, S. 414, 415), wahrscheinlich Verwechslung mit den 16 Tönen anderer Gedichte von Hans Sachs, von denen er in dem obigen Gedichte (V. 295 ff.) singt:

Auch fand ich in mein Büchern gschriben
Artlicher Dialogos siben ꝛc.
Nach dem fand ich auch in der meng
Psalmen vnd ander Kirchengsäng,
Auch verendert Geistliche Lieder,
Auch Gassenhawer hin vnd wider.
Auch Lieder von Kriegesgeschrey,
Auch etlich Bullieder darbey,
Der allersammen ich vernum
Drey vnd sibentzig in der summ,
In Thönen schlecht vnd gar gemein,
Der Thön sechtzehn mein eigen sein.

Was er von dem poetischen Werthe seiner Meistergesänge hielt, beweist das Wort des Meisters auch in der Selbsterkenntniß, mit dem er seine gedruckten Werke (Anno Salutis M. D. LXI. Am XVI. Tag Augusti) darbeut [41]):

„Also gutherziger Leser, hast du mich gar, mit all meinen wercken, mancherley art der gebunden gedicht, so ich vngefärlich in 47. Jarn gemacht hab, in der summa 788. doch nur so vil mich dienstlich vnd nutzlich gedunckt haben in truck zu geben, darzu sindt hie außgeschlossen die bar der teutschen maister gesang, der auch in der summa sindt 4270 bar, welche auch nit in truck zu geben sindt, sonder die singschul mit zu ziern vnd zu erhalten. Gutherziger Leser nimb also an mit gutem geneigten hertzen, diß mein letztes Buch, darmit ich mein 66. Jar vnd alter mit

Gottes gnaden nun zu rhu setzen wil. Darmit sey Gott ewig befolhen."

Poesie und Schule, die beiden wußte er wohl zu unterscheiden und zu scheiden. Er wußte wohl, was Dichter, was Meistersinger war, was dieser sein konnte, jener sein mußte. Und das geringe Theil der leichteren Wagschale nahm er weg und legte es still-bescheiden bei Seite, in das Kämmerlein der Schule, auf daß es da verschlossen bleibe für diese, als Andenken und Weiterförderung ihrer geistigen und sittlichen Zwecke. Nie ist ein Vermächtniß aus edlerer Absicht und bewußterem Sinn hervorgegangen.

Welche fromme Bescheidenheit und Innigkeit spricht zudem aus dem Schluß seines erwähnten Gedichtes!

Gott sey Lob, der mir sendt herab
So miltiglich die Gottes gab,
Als einem vngelehrten Mann,
Der weder Latein noch Griechisch kan.
Das mein Gedicht grün, blü, vnd wachs
Vnd vil Frücht bring, das wünscht Hans Sachs. —

Der „Patriarch der Meistersinger", ein Patriarch der Dichtung überhaupt, — da sitzt er, der nun zwei und achtzigjährige Greis, wie ihn sein dankerfüllter Schüler, der Görlitzer Adam Puschmann, sieht in einem Traum am Weihnachtmorgen 1576, worin man mit J. Grimm wahrhaftig ein Stück Poesie finden mag:

2.

Mich daucht, ich reist Ausrustig
Vnd kam in Meyens Zeitt,
In ein stat groß, schön lustig
Von schön Heüßern bereit,
Wie Wonung der gedürsten
Reichsfürsten.
Mitten in dieser Stat
War ein hoher Berg grüne,
Darauf ein schöner Gart,
In Freuden wart ich küne,
Weil darin gepflantzet wart
Mancher Baum voller Früchte
Gezüchte,
Pomeranzen, Muscat,
Mehr fand ich fein
Auch Rosinlein,
Mandeln, Feygen, allerley rein
Wol schmeckend Frücht, als groß vnd klein
Der genoße viel Volks gemein.
Das darinn spatzirt hat.

3.

Mitten im Garten stunde
Ein schönes Lustheuslein,
Darin sich ein sal funde
Von Marmor pflastert fein
Mit schön lieblichen Schilden
Vnd Bilden,
Figuren frech vnd kün.
Rings herum der Sal hette
Fenster geschnitzet aus,
Durch die man all Frücht thete

Sehen im Garten draus.
In dem Sal stund ohnecket
Bedecket
Ein Tisch mit seiden grün,
Am selben saß
Ein Alt Man, was
Grau vnd weiß, wie ein Taub dermas,
Der het ein großen Bart fürbas,
In ein schönen großen Buch las
Mit gold beschlagen schön.

4.

Das lag auf ein Buld eben
Vor ihm auf dem Tisch sein
Vnd an Bancken darneben
Viel großer Bücher sein,
Die alle wol beschlagen
Da lagen,
Die der Alt Herr ansach.
Wer zu dem Alten Herren
Kam in den schönen Sal
Und ihn grüsset von ferren,
Den sach er an dismal,
Sagt nichts, sondern tett neigen
Mit schweigen
Gegen ihm sein Haupt schwach;
Dan sein Red vnd
Gehör begunt
Ihm abgehen, auch Sinnes Grund. [42])
ꝛc.

Dem Leben seinen Tribut nach der ernstesten Seite hin darzubringen, war auch ihm unerspart

geblieben. Eine glückliche, mit sieben Kindern (zwei Söhnen und fünf Töchtern) gesegnete ein und vierzigjährige Ehe mit Kunigund Creutzer, im J. 1519 geschlossen, trennte der Tod; sein Weib starb ihm am 16. März 1560. Alle seine Kinder sah er sterben, zum Theil in blühendem und reiferem Alter. („Mein Gmahel gebar mir siben Kind, die all in Gott verschieden sind"). Ein Sohn, der ihm im Handwerk und in der Liebe zum Meistergesang nachfolgte, starb auf der Wanderschaft in Lübeck; seine älteste Tochter hinterließ ihm vier Enkel. Der 67jährige Greis knüpfte dann, 12. August 1561, mit Barbara Harscher eine neue eheliche Verbindung, die nur sein eigener Tod löste. („Mit der leb ich solang Gott will"). Jene betrauerte er in dem „wunderlichen Traum von seiner lieben Gmahel Kunegund Sachsin", diese besang er in dem „künstlichen Frauenlob".

Der Dichtkunst aber blieb Hans Sachs bis fast an seinen letzten Lebensabend schaffend getreu. Er konnte von der Himmlischen nicht scheiden, als bis er vom Irdischen scheiden mußte. —

Ein anmuthiges Bild von J. Voltz in Nürnberg (dem dritten Bande der Ausgabe von Göz als Titelkupfer beigegeben, der erste Band hat das Portrait des Dichters als kräftiger Mann) zeigt uns Hans Sachs in seinen letzten Tagen, wie er als zwei und achtzigjähriger Greis in einem Zimmer, das nicht seine

Werkstätte ist, im Lehnsessel sitzt. Vor ihm auf dem Tisch die aufgeschlagene Bibel, worin die Worte Psalm 71, V. 9: „Verlaß mich nicht, wenn ich schwach werde!" sichtbar sind. Seine zweite Gattin, ein liebliches Weib mittleren Alters, steht, ihn aufmerksam liebevoll anblickend, vor ihm und auf der Seite tritt der berühmte Philolog Joachim Camerarius, Lehrer am Aegidien-Gymnasium in Nürnberg, ein, der ihn öfter zu besuchen pflegte. Hans Sachs sieht freundlich nach ihm hin und grüßt ihn mit geneigtem Haupt.

Am 19. Januar 1576 neigte er sein Haupt zur ewigen Ruhe. [43]) Seine Mitmeister, mit denen er so oft zusammen gesungen, trugen am 25. ihn trauernd zu Grabe und sangen über seinem Sarge eine Klage ihm nach, sicher die erste, die aus ihrem Herzen und Munde seinetwegen, des Menschen und Meisters, erscholl.

Hoffentlich bald wird sein ehernes Standbild in seinem Nürnberg das liebe Antlitz, die würdige Gestalt des großen deutschen Mannes der Welt entgegenleuchten.

Wir aber rufen, den Blick emporgewandt, mit Goethe:

Wie er so heimlich glücklich lebt,
Da droben in den Wolken schwebt!
Ein Eichkranz ewig jung belaubt,
Den setzt die Nachwelt ihm auf's Haupt.

8.

Auch die Singschulen neigten allgemach ihr schwaches Haupt, schlossen ihre müden Augen. Die Zeitströmung rauschte über ihnen immer mächtiger dahin. Der Baum war morsch geworden, die schwachen Wurzeln konnten ihn nicht mehr halten; der Stamm sammt Aesten und Zweigen mit ihren dünnen, herbstlichen Blättern, starb ab. „Es lebte ein anders denkendes Geschlecht. Ein neues Leben blüht' aus den Ruinen." Das siebenzehnte Jahrhundert, mehr noch das achtzehnte, sahen sie der Reihe nach in's Grab steigen, unbetrauerter wie unsern Hans Sachs.

Die bedeutende älteste Stätte: Mainz war der bedeutenderen jüngern: Nürnberg, vorausgegangen. Noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts erhielt sich die Kunst des Meistergesanges bei dem „gemeinen Mann", zu Nürnberg in Ansehen, soweit möglich, wenigstens in einiger Geltung. Als aber bessere Dichtkunst, die besseren Gesangweisen, die frischere Melodik, die fessellosere und geistigere, ihre Schwingen weiter entfaltet, ihren Hauch weiter hinein in das Volk getragen hatten, sanken jenes Ansehen, jene Geltung. Die Festschulen wurden so wenig besucht, daß die Einlagen der Zuhörer in die uns bekannte Sammelbüchse die Kosten nicht deckten, welche die Vorbereitung, die Einrichtung

der Schule in der Katharina-Kirche erheischte. Wo die Thore, auch Nürnbergs, dieser hervorragenden Stadt, dem Daherwehen eines neuen Geistes immer weiter sich öffneten; wo der reine und kräftige evangelische Kirchengesang, wo die gewaltigen Töne und Weisen eines Bach und Händel ꝛc. daherwogten; wo die weltliche Macht des Liedes in seinen verschiedenen lebendigen Ausstrahlungen sich ausbreitete auf dem Boden und im Licht natur- und kunstgemäßer Kultur; wo die Atome des Singschulstaubes immer gründlicher zerstreut wurden, ohne daß ein eindringender Sonnenstrahl sie noch auffing, — da mußte der Meistergesang zum Schemen sich verengen und verflüchtigen, nur noch als schwaches Ueberbleibsel, als Gegenstand sporadischer Neugier gelten. Auf Intervalle von zehn zu zehn Jahren schrumpften die früheren Meistersinger-Versammlungen an jener Stätte ein. Die geringe Theilnahme, Anerkennung und Achtung, die man ihren Gesängen bewies, lichtete die Zahl der Mitglieder; es fanden sich keine Lehrlinge, die Meister schieden aus. Im Jahre oder kurz nach dem Jahre 1770 sah Nürnberg die letzte Singschule. 44)

Kaum ein Jahrzehent darauf, 1780, löste sich urkundlich auch die Genossenschaft der Straßburger Meistersinger auf.

Noch hielt sie sich in Ulm. Zwölf Meistersinger waren im Jahre 1830 vorhanden, neun Jahre später

deren nur noch vier, der Stamm: Merkmeister, Büchsenmeister, Schlüsselmeister und Kronmeister. Ihre Bemühungen, dem alten Institute neues Leben einzuflößen, scheiterten, wie sie scheitern mußten. Und so übergaben sie, die Verwaiseten, am 21. Oktober 1839 ihr Kleinod, ihr ganzes Erb und Eigen, ein ehrwürdiges, welkes Blatt, dokumentarisch dem dasigen Liederkranze. [45])

Aber Ulm muß auf den bis vor nicht langer Zeit bewahrten historischen Vorzug verzichten, die letzte Meistersinger-Gesellschaft besessen zu haben. Die Stadt Memmingen im Allgäu, deren früher gedacht wurde, nimmt ihn für sich in Anspruch. Dort lebte noch im Jahre 1851, lebt vielleicht noch heute, die letzte Gesellschaft deutscher Meistersinger. Freilich, was man so leben heißt. Die Funktion dieser auf kaum ein Dutzend reducirten Singgenossen aus dem Handwerkerstande beschränkt sich jetzt nur noch darauf, in röthlich schwarzen Mänteln (Klagemänteln) die Särge der armen Leute singend zum Friedhof um wenige Groschen Entgelt zu begleiten.

Ihr Obmann, — dazumal, gleich seinem großen Nürnberger Standesgenossen, ein Schuster, Namens Westermair — bewahrt, nach wie vor, die alten Urkunden, namentlich die Tabulatur der Meistersingerschule Memmingens und das „Kleinod", soweit es, in einem großen krystallenen Pokal („Tummler"), vor-

handen. Bis zum Jahr 1844 hielten sie, so gut es ging, noch die Satzungen der alten Meister, und die Aufnahme war von dem schulgerechten Singen des „Tones" bedingt. Ein Stück des Kleinodes, der geschnitzte Schild mit dem Bilde des Königs David, ist in den Besitz des Memmingener Liederkranzes übergegangen. Noch bis zum Jahr 1835 besaßen die Meistersinger Memmingens das dortige Theatermonopol. 46) — Die letzte Ruine. Ein Grabgeleite; ein ausgeklungener Ton. —

Anmerkungen zu Abschnitt I.

1) Die merkwürdige Stelle des Gedichtes (wahrscheinlich von Froumund) lautet urschriftlich:

„Quid respondere Ruotlieb nunc vis, hera per me?“
Dixit: „dic illi nunc de me corde fideli
Tantumdem liebes, veniat quantum modo loubes.
Et volucrum wunna quot sint, tot dic sibi minna.
Graminis et florum quantum sit, dic et honorum.“

Lateinische Gedichte des 10. u. 11. Jahrhunderts, herausg. von J. Grimm u. A. Schmeller, 1838, S. 192, Fragment XVI, V. 10—14. — Uhland's Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Band 3, 1866, S. 261, 356.

2) Uhland a. a. O. S. 383, 384.

3) Ueber die provenzalische Poesie u. a.: Jacob Grimm: „Ueber den altdeutschen Meistergesang“, 1811, S. 143 ff. — Diez, Leben und Werke der Troubadours, 1829. Derselbe, Poesie der Troubadours, 1827. — Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 2, 1864, S. 216 ff.

4) J. Grimm a. a. O. S. 8.

5) Neuer literarischer Anzeiger 1807, Nr. 23 (Grimm), Nr. 24, 34, (Docen), Nr. 43 (Grimm, mit Anmerkungen von Docen). Neuer lit. Anz. 1808, Nr. 6, 7 (von der Hagen), Nr. 12, 26 (Büsching). — Museum für altdeutsche Literatur und Kunst, Bd. 1, 1809, S. 73 ff. S. 445 ff. (Docen). — J. Grimm's angezogenes Werk.

6) Grimm a. a. O. S. 7. — Koberstein's großes Werk: Grundriß der deutschen National-Litteratur, 4. Ausg., Bd. 1, 1847, §. 77, S. 157.

7) Hagen's Minnesinger, Th. 3, Seite 78 ff. Th. 4, S. 717—720.

8) Ambros a. a. O. S. 249.

9) Das Nähere über Oswald von Wolkenstein bei Heinrich Kurz, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 1, (1853), S. 608, 609. — Ausgabe seiner Gedichte von Beda Weber, 1847. Desselben Monographie: Oswald v. Wolkenstein und Friedrich mit der leeren Tasche, 1850.

10) a. a. O. S. 33, 39, 40. — Im Zusammenhalt hiermit: J. Görres, Altteutsche Volks- und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek. 1817, Einl. S. XXIX.

11) Wachler, Vorlesungen über die Geschichte der deutschen National-Litteratur, 1818, S. 121.

12) Die vollständigste und reichhaltigste Literatur über den deutschen Meistergesang in Karl Gödeke's Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 1859, Bd. 1, S. 225—243.

13) Im Auszug in (Gottsched's) Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, 11. Stück, 1735, S. 387—423.

14) Heinr. Schreiber, das Theater in Freiburg, nebst urkundlichen Nachrichten über die Meistersänger daselbst, 1837. — Mone, Badisches Archiv, 2, S. 195—202.

15) Die Meisterlieder der im 15. Jahrh. von verschiedenen Händen geschriebenen, im J. 1546 von Wickram in Schlettstadt gekauften Kolmarer Handschrift, aus welcher bereits 1811 von der Hagen im Museum für altd. Lit. u. Kunst, Bd. 2, Heft 1, S. 146 ff. Mittheilungen brachte, nach längerem Verschwundensein in Basel vor einiger Zeit wieder aufgefunden und in den Besitz der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München übergegangen, sind — ein erheblicher Beitrag zur Geschichte der Meistersingerkunst — von Karl Bartsch 1862 kritisch herausgegeben worden, als 68. Band der Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. — Vergl. übrigens „Bericht über die Wiltener Meistersänger-Handschrift", von Ignaz V. Zingerle, im Juliheft des Jahrg. 1861 der Sitzungsberichte der phil. hist. Klasse der Wiener Akademie. Auch diese durch ihr eigenthümliches Schicksal berühmt gewordene Handschrift aus dem 15. Jahrh., Ende des 16. im Besitz der Wolkensteiner befindlich gewesen, aus 176 Blättern bestehend, ist durch die verdienstlichen Bemühungen des Hrn. Direktors Halm mit Hilfe Zingerle's vor kurzem Eigenthum der reichen Münchener Bibliothek geworden, als Codex germanicus 5198. (Augsb. Allg. Zeit. 1867, Nr. 354, Beil. S. 5663).

16) Beiträge zur Geschichte des Meistergesanges in Mähren, von Adolph Ritter v. Wolfskron, in den Schriften der historisch statistischen Section der k. k. mährisch-schlesischen Gesellsch. des Ackerbaues &c. Brünn, 1854, Heft 7, S. 3—54.

17) Grimm a. a. O. S. 129, vergl. mit S. 187.

18) Uhland's Volkslieder, Th. 1, S. 426. — Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, 4. Ausg., 1853, Bd. 2, S. 231, 232 Note. — Soltau, histor. Volkslied, S. 156. — Grimm, S. 26. — Schilter, Thesaurus antiquitatum teutonicarum, Tom. III. p. 88, 89, welcher auch den Bestätigungsbrief der Artikel des renovirten Kollegiums des Meistergesanges in Straßburg vom J. 1598 theilweise mittheilt, woraus sich unter anderem ergiebt, daß auch das weibliche Geschlecht aus allerhand Ständen dort die Meistersingerkunst geliebt und geübt hat.

19) Dan wir hoffen, daß mit der Zeit
Die schendlichen Gassenlieder abnemen,
Die man schier alle Nacht ausschreit,
Durch gottlos Gesind, das sich nit thut schemen,
Gott und der Obrigkeit zu schmach
Sind sie, und auch zu Ergernus der Jugent
Die lernedt und dicht solchem nach,
Dadurch wird gepflantzt Laster und Undugend,
Darumb sollen wir mit gantzem Fleiß
Solche Schandlieder fliehen
Und uns begeben Gott zu Preiß.

Mittheilung von Kinderling aus einem geschriebenen, von einem gewissen Wolf Bauttner gesammelten Meistergesangbuche, in Gräter's Bragur, lit. Magazin der teutschen und nordischen Vorzeit, Bd. 6, Abth. 2, S. 162.

20) Die handschriftliche Ordnung der Nürnberger Meistersinger, in Quart, hat den Titel: „Ordnung Einer löblichen Gesellschaft der teutschen Meistersingere in deß Heil. Reichs Statt Nürnberg. Erstlichen durch die Erbare und sinnreiche

Hanns Glöcklern, schwarzfärbern, und Georg Haagern, schuhmachern, beede verordnete merkere, im Jahr Xsti 1626 zusammengetragen und bestättigt. Hernach durch die Er- und Sinreiche Steffan Angerer, Philipp Haager, beede schuhmacher, und Hainrich Wolf, nagelschmidt, verordnete merkere, verbessert. Und dann durch Mathiam Wolfen, Schreiberey verwanthen, liebhabern der Kunst in dieses Corpus gebracht und aigenhändig geschrieben. 1635."

Nach Vorrede und Eingang wird diese Ordnung in zwölf „unterschiedliche Theil abgetheilt und handelt ordentlicher weiß:

1. von dem Ampt der Merkher; 2. von dem Ampt der Püchsenmeister; 3. von der Jarsrechnung am thomastag; 4. von dem Lieder verhören laut; 5. von den drey Festschulen; 6. von gemeinen Singschulen; 7. von dem David oder Schulkleinod; 8. von den Crantzgaben; 9. von dem Crantzsingen; 10. von den Thönbewehren (Tönebewähren); 11. von dem Tauffen; 12. von der Freyung.

Letzlich folgen etliche Regul für die Singer insgemein." (Gräter, im Bragur, B. 3, S. 105).

21) In einem von Wolf Bauttner herrührenden, wenigstens unterschriebenen Liede vom 12. März 1620 heißt es:

Weil wir nun gar ein lange Zeit
Sind bey Sanct Marte gwesen,
Und man dieselb Kirch gmeiner Stadt
Zu besserm Nutz thät wenden,
So hat ein hohe Obrigkeit
Uns die Kirche erlesen
Sanct Catharina an dem Ort,
Unser Gesang zu vollenden.

Salomon Ranisch, Historisch-kritische Lebensbeschreibung Hanns

Sachsens, 1765, S. 27. Vergl. mit Wagenseil a. a. O. S. 540 und Dessen De libera civitate Norinbergensi commentatio, Cap. XII, p. 87.

22) Das Thier, das den Garten verwüsten thät,
Das ist der Neid, der auf die Schul erwachte,
Daraus entspringt Zweytracht, Parthen
Von manchen unverschämten wilden Buben,
Dadurch die Schul hat sehr genommen abe.
Darum ihr Sänger darauf schaut,
Daß Neid und Haß nicht sey auf eurer Schule,
Und brecht nicht, was lang ist gebaut,
Besitzt mit Einigkeit der Alten Stule,
Wer nicht dichtet, der singe sonst
Aus freyer Kunst
Ohn allen Neid und gar niemand verachte.
Welcher aber von Gottes Gnad
Zu tichten hat,
Der sey demüthig, treib damit keinen Stolze.
Will dein Kunst mit, rühm dich nicht sehr,
Ein jede Kunst thut seinen Meister loben,
Ein jede Schul halt er in Ehr,
Auch ein jeder aus Lieb den Neid zudecke,
So giebt Gott mildiglich des Geistes Gaben.

Aus einem Lied des Hans Sachs von den zwölf Meistersängern, bei Ranisch a. a. O. S. 260, 261.

23) „Durch diese Singer alle Obgenandt (die 12 alten Meister und die 12 Meister zu Nürnberg) und viel andere des Tewtschen Landes, hatt Gott der Allmechtige denn Tewtschen Meistergesangk gantz wunderlich erhalten. Wiewol sich der Feint Menschlichs Geschlechts zw Jederzeit Nur Redelich dargegen geleget, das die Sinnger vonn Natürlichen Dingen und

Eigenschafft gesungenn, Biß sie Inn die Schwartze Kunst vnnd Tewffelsgespenst geratenn. Aber Itz zw unnser gnaden Reichen Edelenn Zeith der Offenbarunge des Heiligen Evangeli, Singt man uff den Rechten Singeschulenn, Gott zu Lobe, Ehr vnnd Preiß nichts Anderß dann das der Heiligen Bibelschen Schrifft Alt vnnd New Testamenth gemeß ist. Vnnd ist onne Zweiffel, Auß Gottes Radt, Sunnderlichen Also vorsehenn, das mann Gottes wordt auch in solcher Holtseligenn Kunst ann tag bringen solte, domith keinne Entschuldigunge vonn der undanckbare welt vorzuwenden were.“ Valten Voigt, aus dem J. 1558, in den Monatlichen Unterredungen (von Tentzel), 1691, S. 934.

24) Dies berühmte Gymnasium verdankt sein Entstehen Luther, auf dessen Ermahnung es der Rath Nürnbergs 1526 gründete. In der Zueignung seiner Schrift: „Daß man die Kinder zur Schule halten soll“ an Spengler, sagt Luther: „Nürnberg leuchtet warlich in gantz Deutschland wie eine Sonne unter Mond und Sternen, und gar kräfftiglich alle Städte beweget, was daselbst im Schwange geht. Aber Gott sey gelobet und gedancket, der des Teuffels Gedanken zuvorgekommen und einem erbaren fürsichtigen Rath eingegeben, eine solche feine herrliche Schule zu stifften und anzurichten ꝛc.“ Luther's Werke, Th. 22, S. 208. Ranisch a. a. O. S. 57.

25) Vergl. überhaupt: Häßlein, Abhandlung von den Meistersängern, im Bragur, Bd. 3, S. 17 ff. Büsching, „Der Meistersänger holdselige Kunst“, in der Sammlung für altdeutsche Litteratur, S. 164 ff. (unvollendet). Friedr. Furchau, Hans Sachs, 1820, Abth. 2, Buch 2, Kap. 2—4, S. 130 ff.

26) Das Wort Bar ist verschieden abgeleitet und gedeutet worden, ohne daß über den Ursprung und die Ableitung desselben eine sichere Nachweisung noch vorzuliegen scheint. —

Daniel Georg Morhof (Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie, Ausg. vom J. 1700, S. 343) leitet es her von barritus des Tacitus (Germania, Kap. 3 „Ituri in proelia canunt. Sunt et illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barritum vocant, accendunt animos ꝛc.), Wagenseil, S. 499, 500, von den alten „heidnischen Barden", an deren Stelle später die „christlichen Meistersinger" getreten seien, mit Beibehaltung des Namens der Vorgänger, zwar nicht für sich, doch für die Gedichte. Häßlein (Bragur, Bd. 3, S. 61) bezeichnet Bar als ein altdeutsches Wort, das einen Gesang bedeute und woraus der Name Barde entstanden sei. Mit ihm auch von der Hagen („Die Kolmarsche Sammlung von Minne- und Meisterliedern", im Museum für altd. Lit. und Kunst, Bd. 2, Heft 1, S. 201). — J. Grimm verwirft diese Derivation, da des Wort Bar vor dem 16. Jahrhundert bei keinem Meister vorkomme und darum mit dem alten Barden-wesen nicht zusammenhänge. Er meint, daß das „Bar" aus dem Parat, Barat geworden (Altd. Meistergesang S. 77, Note 61, vergl. mit S. 193). Das mittelhochdeutsche Wort Parat, Parate, lateinischen Ursprungs, ist unser: Bereitschaft. — In einem Gedicht sagt Regenbogen (Hagen's Minnesinger Th. 3, S. 350, III, 1):

Ich lob ein meistersinger schon,
der mir antwurt in disem don
ein guot barlîn oder zwei uz sines herzen-grunde.

Da es hiernach ein mittelhochdeutsches Diminutivum barlîn giebt, so wird wohlauch ein mittelhochdeutsches bar bestanden haben. „Der Mangel des Umlautes in barlîn weist auf bârlîn, folglich bar. Am nächsten zu liegen scheint das bei'm Orgelspiel erhaltene baren, schnarren, gelinde und leise tönen, wovon auch die Barpfeife, Bärpfeife, ein brummendes Schnarrwerk, den Namen hat; man vergl. friesisch: bere, clamor, baria,

clamare. Erwägt man nun, daß eine andere meistersängerische Gesangart von schallen Schall hieß, im vocab. a. 1482 pardawe, Schallmei, und parda nebeneinander gestellt ist und bei Isidor parto, genus organi, vorkommt: so erklärt sich bar mit der Nebenform barthen von selbst. Barto, obgleich an βάρβιτον und bariton (βαρύτονος) mahnend, kann andern Ursprung haben, und es ist keine Verwegenheit, des barritus oder barditus bei Tacitus hier zu gedenken, wenn auch der keltische Name bard für Dichter nichts damit zu schaffen hat." (Gebr. Grimm, neuhochdeutsches Wörterbuch, Bd. 1, Sp. 1121). — Die Kolmarer Handschrift von Meisterliedern hat öfters „Par"; z. B. X, S. 252; XIII, S. 257; XIX, S. 270; XCVI, S. 432; CI, S. 442; CV, S. 451; CXXVIII, S. 496; CXXXIX, S. 513; CLXXIII, S. 566; CLXXVI, S. 571. — Da bar, barre, (mittelhochd.) — para (althochd.) „Schranke", „eingehegtes Land" ist — daher sunder bar, Adv., ohne Schranken, unaufhörlich — (Oskar Schade, Altd. Wörterbuch, 1866, S. 27, 441): so würde sich unser „Bar" das ja auch eine Schranke — eine kunstgemäße — ein eingehegtes Land, und zwar die Zusammenfassung, Einhegung der „Gesätze", ist, hiermit nach Ursprung und Ableitung vielleicht in Zusammenhang bringen lassen, wenn jenes bar, para nicht ein Femininum wäre.

27) Mitstifter des gekrönten Blumenordens in Nürnberg (1607 bis 1658) — Wagenseil nennt ihn „die Zierde der Stadt Nürnberg und dero Regiments" — in seinen „Gesprächspielen", Th. 4, (1644) S. 14. „Die Gebände — metra — ziehen sie (die Meistersinger) nach Belieben und haben derselben über 500 unterschiedliche Arten, werden Gebände benannt, weil die Wörter dadurch gebunden oder gebändigt werden." — Vergl. auch Wagenseil, S. 519. — Morhof „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie" (1700, 2. Ausg.) welcher, gleich Wagenseil, Harsdörfer wörtlich citirt, setzt an die Stelle

der Gebände „Gebäude“, ohne Grund, und hat die Erklärungsworte Harsdörfer's weggelassen.

28) Museum für altd. Lit. und Kunst, Bd. 1, S. 92.

29) Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit, Bd. 9, 1812, S. 282.

30) Mitgetheilt von Johann Adam Göz: „Hans Sachs; eine Auswahl für Freunde der älteren vaterländischen Dichtkunst“, Nürnberg 1829, Bd. 3, S. LXIII.

31) Grimm a. a. O. S. 73, 74, 109. — Bartsch a. a. O. S. 156—187.

32) Monatliche Unterredungen, 1691, S. 933, 934.

33) Schilter, welcher das Verzeichniß, aus Tentzel, ebenfalls beibringt, (Thesaurus, III. p. 89) hat den letzten Satz Voigt's ausgelassen.

34) Monatl. Unterredungen, S. 940. — Morhof a. a. O. S. 343.

35) Gervinus a. a. O. S. 246.

36) Gervinus, S. 409.

37) Werke (Nürnberg, gedruckt durch Leonhard Heußler), Buch 5, Th. 3, Bl. 413 und 414 (Folio-Ausg. v. 1579). — Göz a. a. O. Bd. 1, S. 3 ff. — Eine vollständige Bibliographie über die gedruckten Schriften des Dichters giebt Emil Weller: „Der Volksdichter Hans Sachs“, 1867. — Außer den Lebensbeschreibungen von Ranisch und Furchau ist noch zu nennen: J. L. Hoffmann, „Hans Sachs, sein Leben und Wirken, aus seinen Dichtungen nachgewiesen“, 1847.

38) Monatl. Unterredungen, 1691, S. 934. — Wagenseil, S. 517.

39) Herder, „Andenken an einige ältere deutsche Dichter," sechster Brief (Werke, zur schönen Literatur und Kunst, Theil 20, S. 214 der Ausgabe 1830), wo auch, S. 211—213, sein strenges in Beziehung auf die Poesie richtiges Urtheil über die Meistersänger.

40) S. 491, 492,

41) Getruckt zu Nürnberg bey Christoff Heußler, 1561. (Folio) Vorrede zum dritten Buche. — Gedruckt zu Nürnberg durch Joh. Koler und verlegt von Georg Willer zu Augsburg, 1577. Göz a. a. O. Bd. 1, S. VII. (Es liegt mir die Folio-Ausg. v. 1589, gedruckt durch Leonhard Heußler, in Nürnberg, vor). — Für die Weimarische Bibliothek wurde — beiläufig gesagt —, nach mündlicher Mittheilung des wahrhaft verdienstvollen Bibliothek-Sekretärs Skell, das kostbare Exemplar der sämmtlichen Werke von Hans Sachs durch den unvergeßlichen Bibliothekar Kreuter, Goethe's Sekretär, gewonnen, der es vor dem Loos des Zerschneidens in einem Kaufmannsladen der Stadt Weimar noch zur letzten Stunde errettete. Weimar besitzt übrigens auch seinen Hans Sachs noch zur Zeit in dem freundlichen Bibliotheksdiener und Custos Carl Grosse, seines ursprünglichen bürgerlichen Zeichens ein Schuhmacher, wie Jener, und, höheren Zeichens, ein Dichter, ein sinniger und herziger, dem wir gar manches heitere und ernste Gedicht verdanken. Zwei Bände seiner gesammelten Dichtungen sind bereits vor Jahren erschienen.

42) Elogium auf Hans Sachs, im Jahre 1576, bald nach dem Tode des Dichters, im Monat Juni, verfaßt. Es findet sich abgedruckt bei Ranisch hinter seiner Lebens-

beschreibung von Hans Sachs, S. 317 ff., und dann in Wackernagel's altdeutschem Lesebuch, 2, Sp. 165 ff., im Auszug auch bei Bouterwek a. a. O. S. 386 und bei Friedr. Furchau a. a. O. S. 540. — Der ganze Titel des denkwürdigen Gedichtes, eines rührenden Zeugnisses der Liebe und Verehrung, lautet:

„Elogium reverendi viri Johannis Sachsen Norinbergensis. Darinnen begriffen seine Geburtt, Leben vnd Ende, auch die anzal aller seiner Getigt, die er an Gesprechen, Spielen vnd Liedern, Geistlich vnd Weltlich, in allen seinen Büchern geschrieben. In dreyen vntterschiedlichen Liedern vnd Tönen, gleichen einem Meisterlichen Hordt. 1. In der Morgenweis Hans Sachsen, ein ge. 3tes, 2., In dem Abentton Conr. Nachtigals, ein ge. 5tes, 3. In der Traumweis D. Müglings, ein ge. 7tes Liedt. Im fal der Nott jedes Liedt allein zu singen. Getichtet durch Adam Puschmann zu Görlitz Ad honorem Jo. Sach. Preceptoris sui. Anno 1576. Im Monat Juny."

43) So die Mehrzahl der Angaben. Nach Ranisch, S. 48, Note c, steht der 25. als Todestag in den Nürnberger Todtenregistern und ist der Bestattungstag der 27. gewesen (S. 49). Auch Furchau a. a. O. S. 541 giebt den 25. als Todestag an. Den 20. Januar haben Puschmann in seinem Elogium und die „Historische Nachricht von dem Ursprung und dem Wachsthum der Reichsstadt Nürnberg", bei Ranisch, S. 48, Note c. Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 1, S. 338, giebt — unbestimmt — die Nacht vom 19. auf den 20. an. — Die Folio-Ausgabe der Werke von Hans Sachs „Das vierdt Poetisch Buch", vom J. 1578 (gedruckt zu Nürnberg, durch Leonhardt Heußler, in verlegung Joachim Lochners) hat um das Bildniß des Dichters in Holzschnitt folgende Verse:

Also war ich Hans Sachs gestalt
Gleich ein vnd achtzig Jare alt,
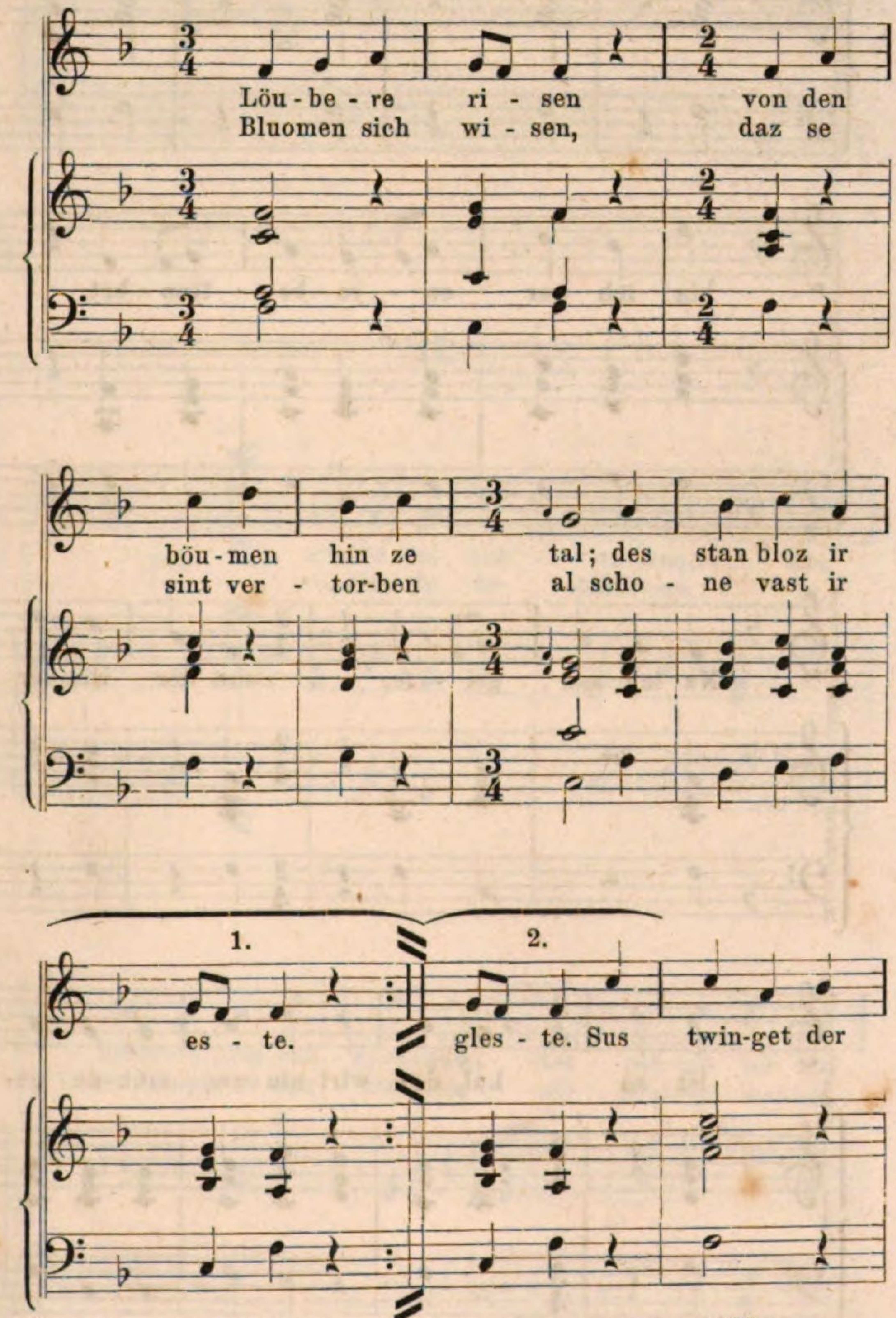
Zehen Wochen, darzu fünff Tag
Da ich von hinn, schmerzlich mit klag
Durch die allmechtig Gotteswahl
Ward gfordert auß dem jammerthal
Vnd von den lieben Engeln bloß
Getragen in Abrahams Schoß.
Leb nun in frid, deß mich vergwist
Mein lieber Heyland Jesus Christ
Im sechs vnd sibentzigsten Jar
Der neuntzehende Jenner war.
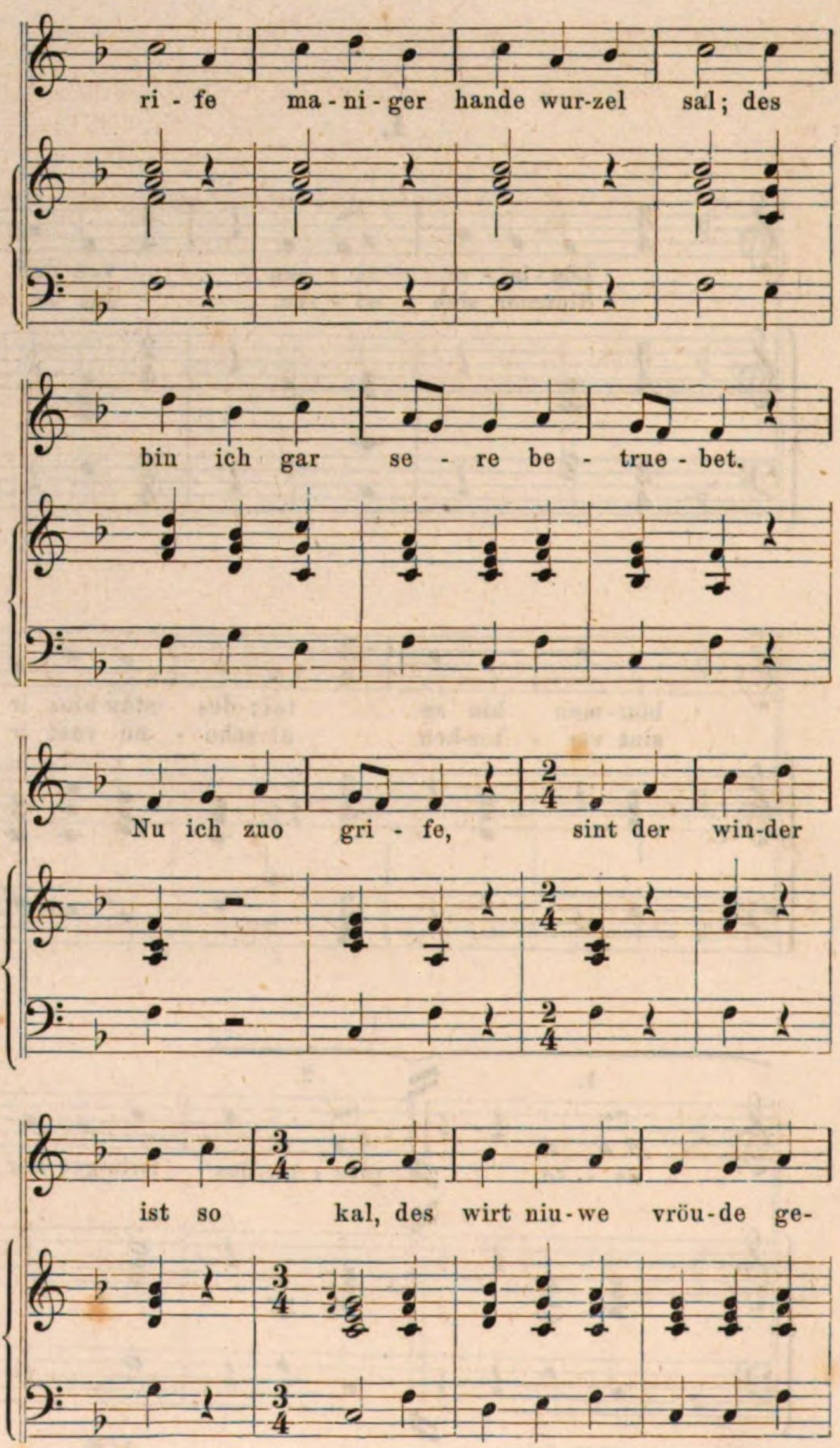
44) Häßlein, im Bragur, Bd. 3, S. 97, 98.

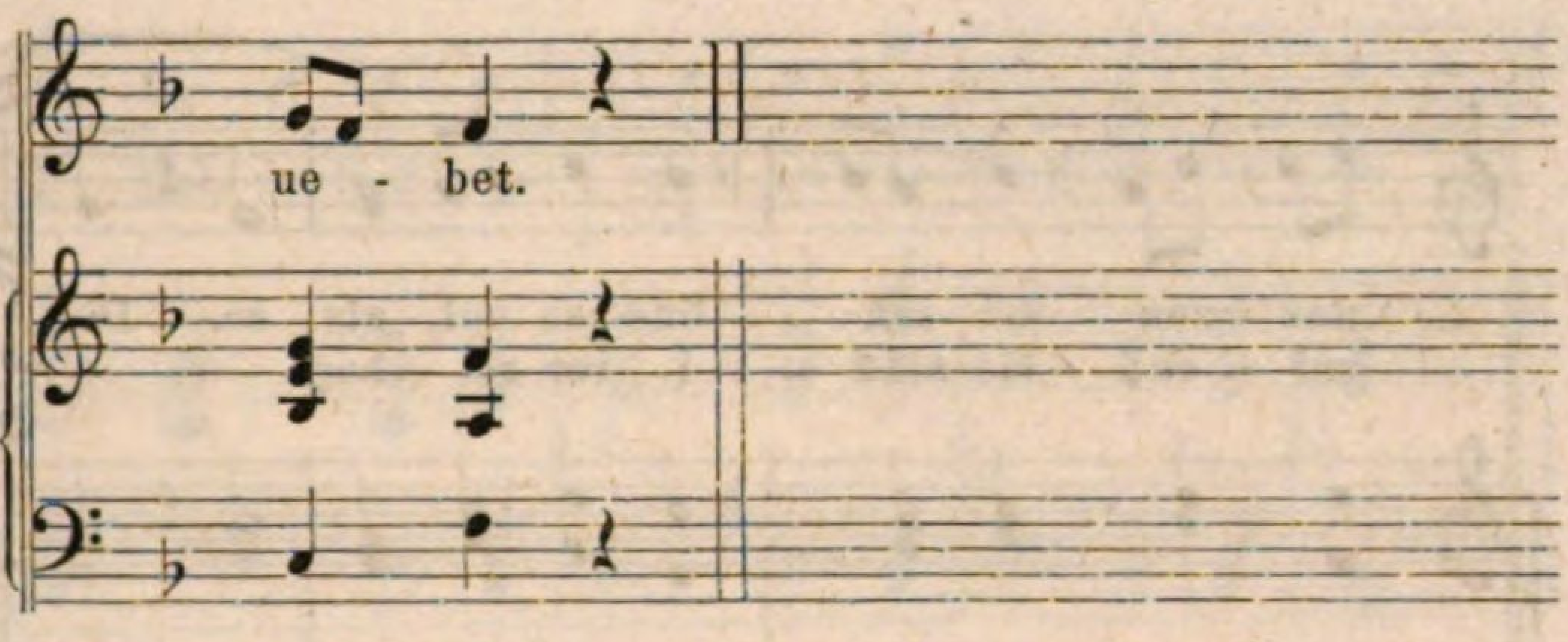
45) Berliner Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen 1839 Nr. 265, Beil. Allg. Zeitung 1839, Nr. 311, Beil. S. 2432.

46) „Die Meistersänger in Memmingen", Mittheilung von J. F. Lentner im Morgenblatt 1852, Nr. 6, S. 135 bis 139.
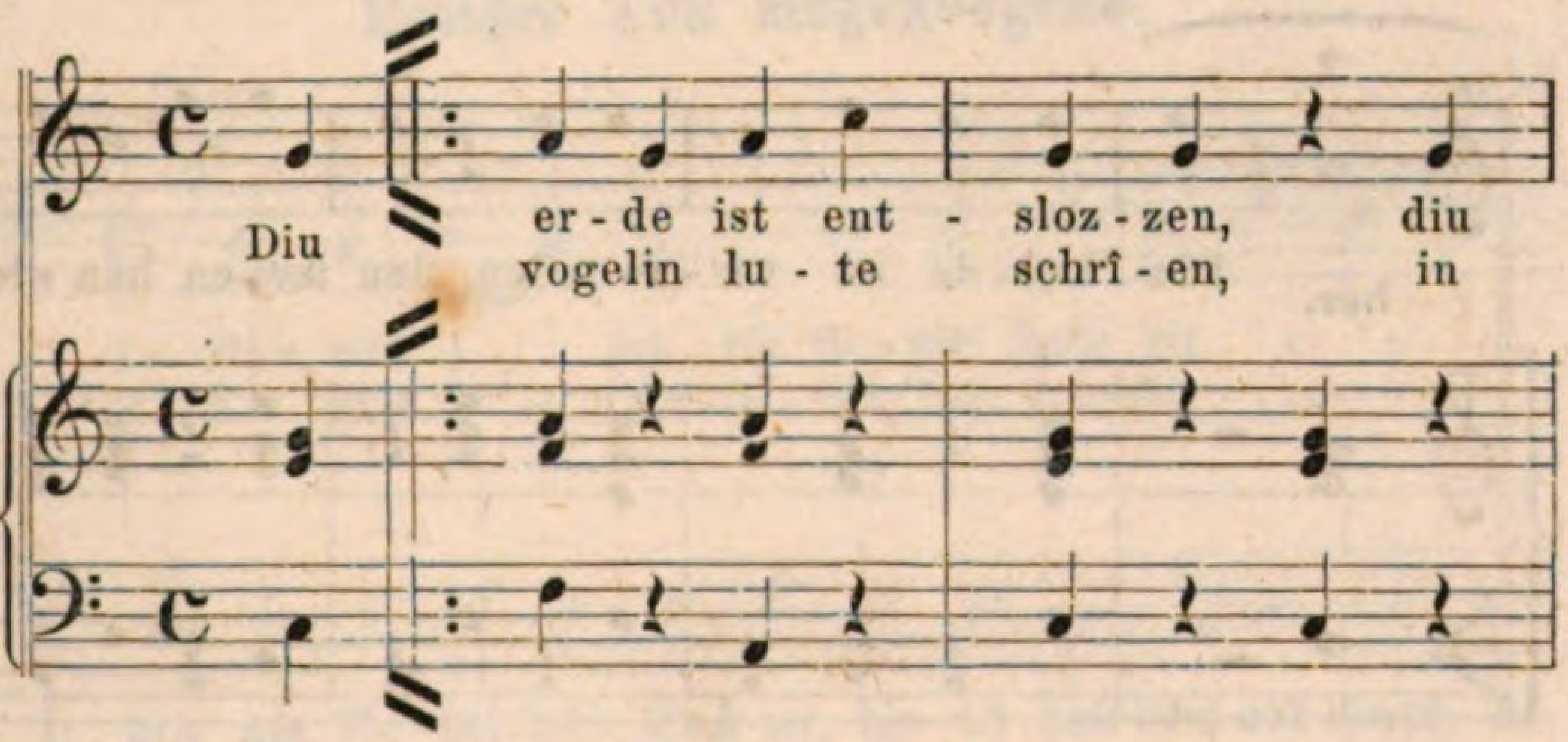
I.
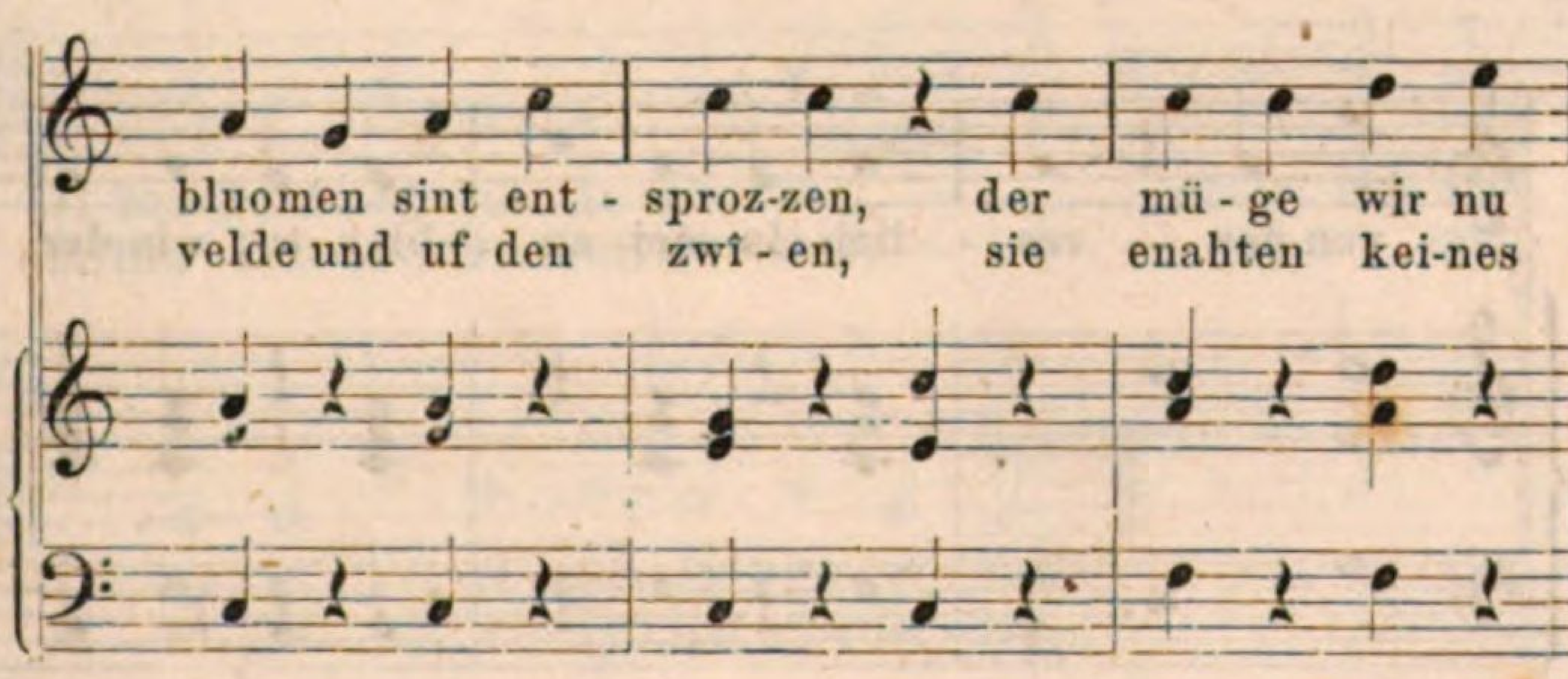

Löu - be - re ri - sen von den
Bluomen sich wi - sen, daz se
böu - men hin ze tal; des stan bloz ir
sint ver - tor-ben al scho - ne vast ir
1.
es - te.
2.
gles - te. Sus twin-get der

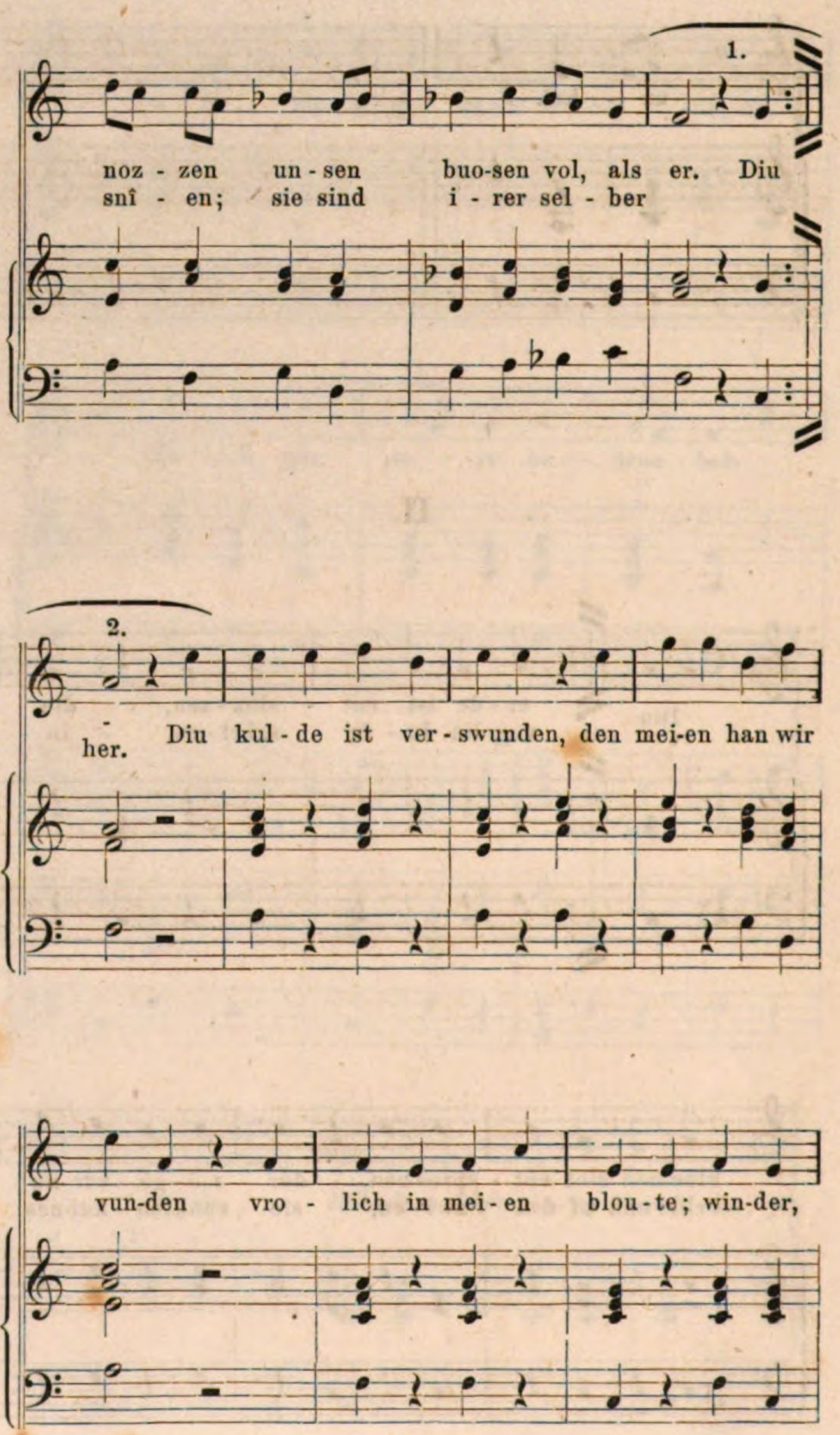

ri - fe ma - ni - ger hande wur-zel sal; des
bin ich gar se - re be - true - bet.
Nu ich zuo gri - fe, sint der win-der
ist so kal, des wirt niu-we vröu-de ge-
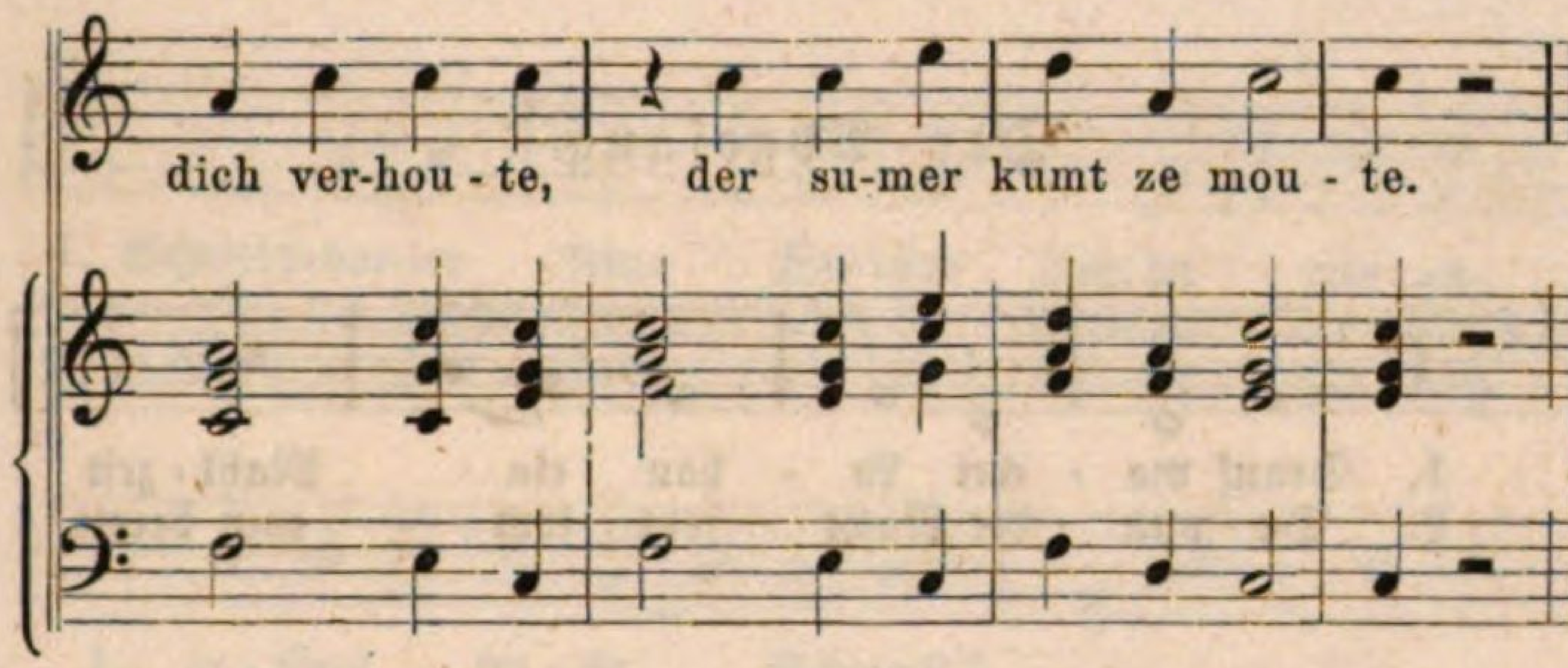

ue - bet.

II.


Diu er - de ist ent - sloz - zen, diu
vogelin lu - te schrî - en, in
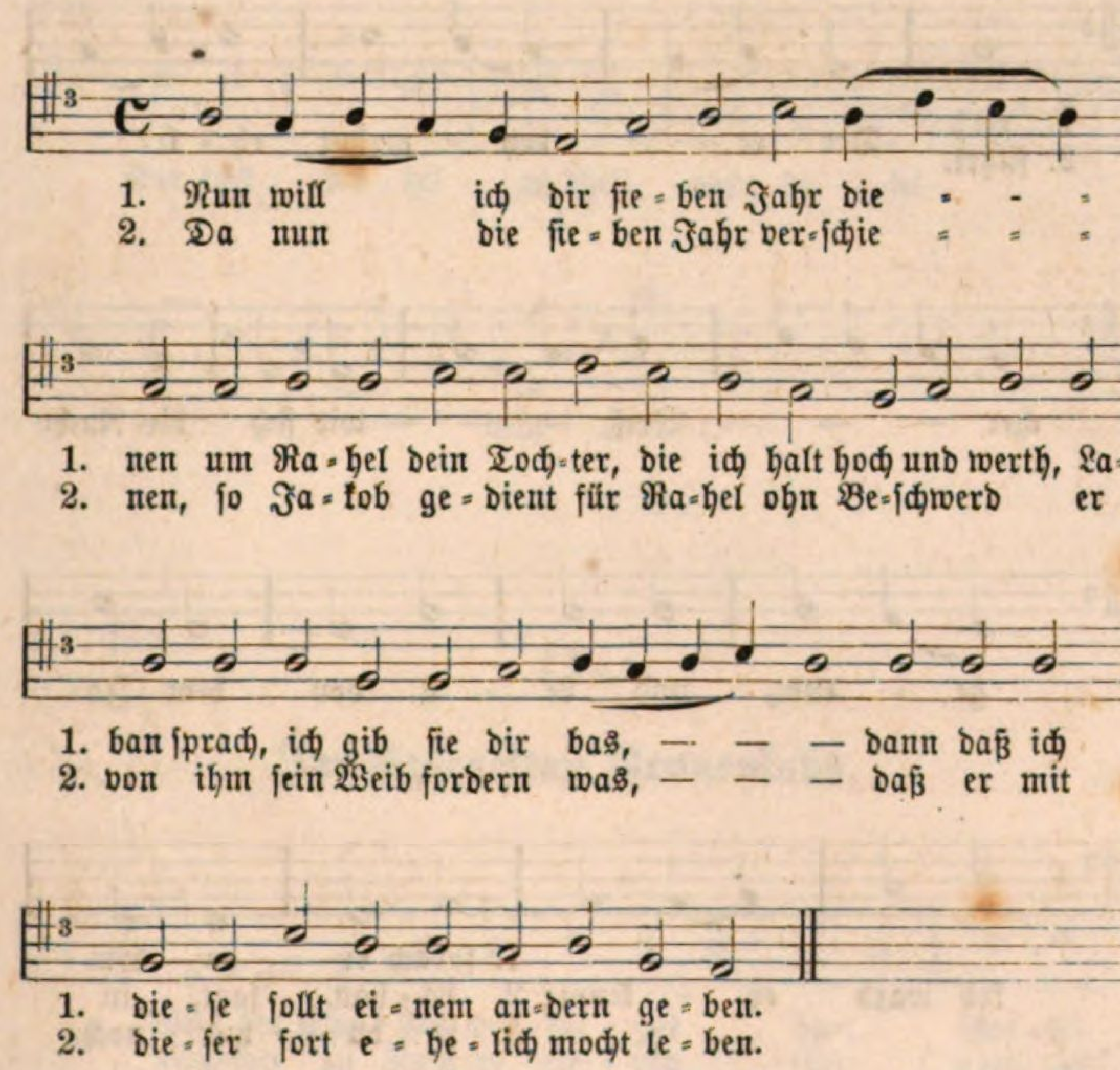

bluomen sint ent - sproz-zen, der mü - ge wir nu
velde und uf den zwî - en, sie enahten kei-nes


1.
noz - zen un - sen buo-sen vol, als er. Diu
snî - en; sie sind i - rer sel - ber
2.
her. Diu kul - de ist ver - swunden, den mei-en han wir
vun-den vro - lich in mei - en blou - te; win-der,
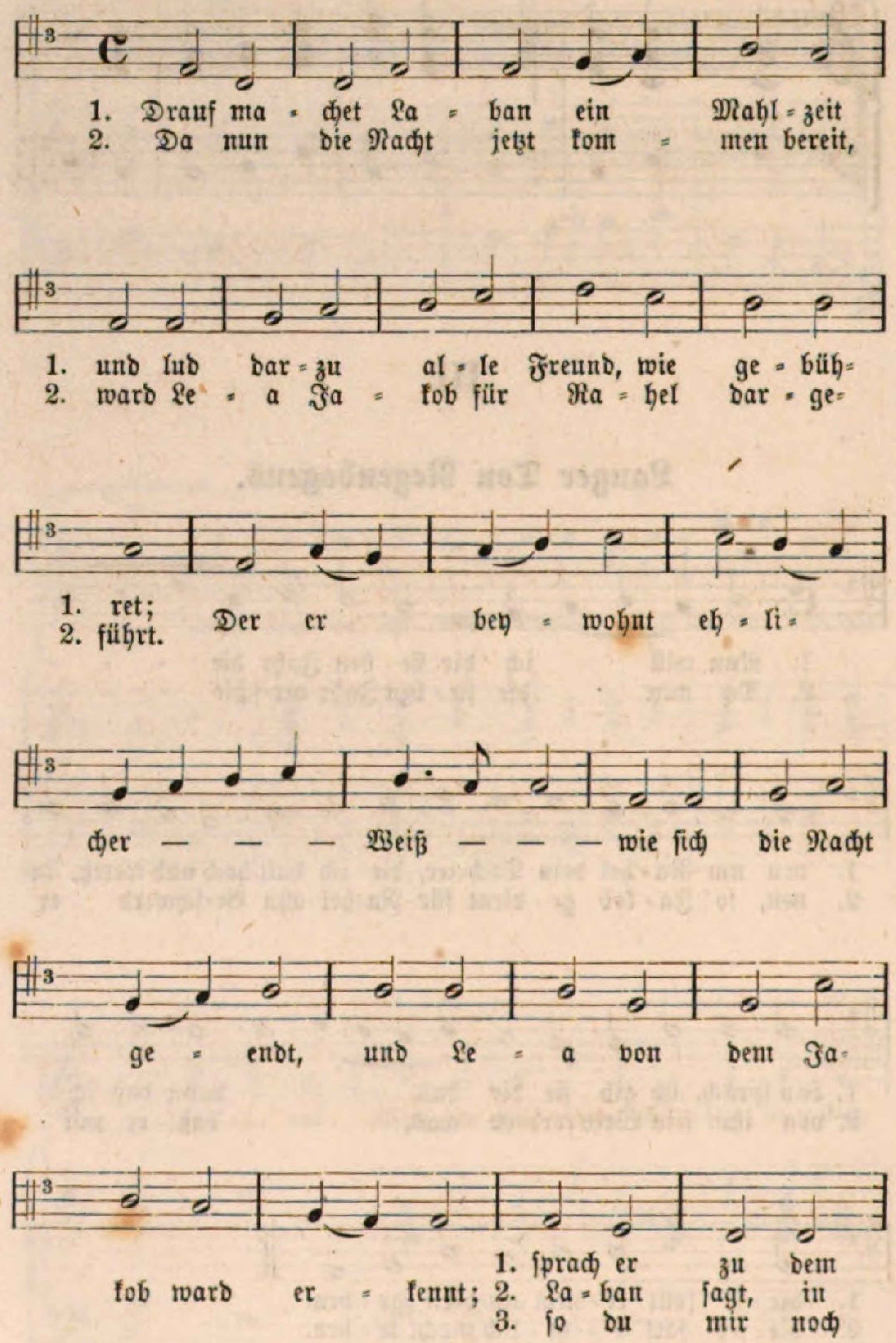


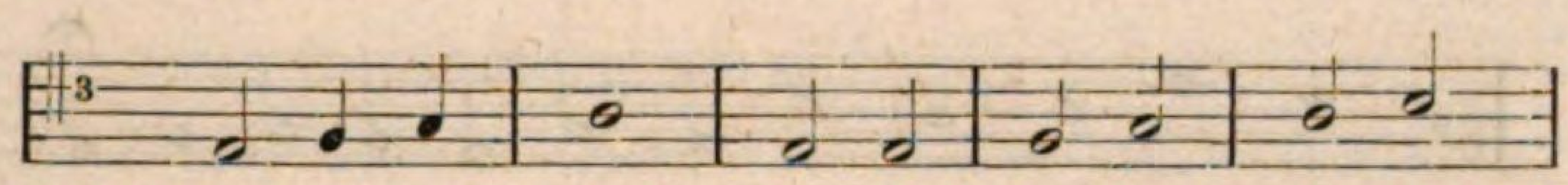
III.

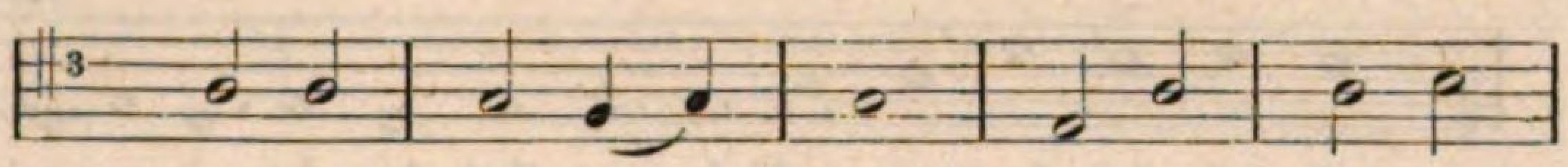
Langer Ton Regenbogens.
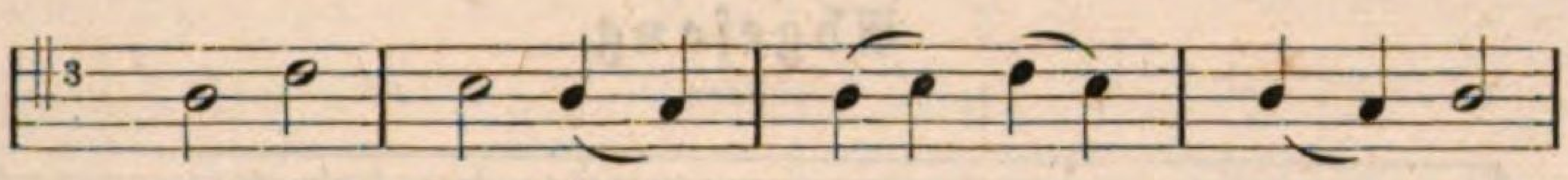


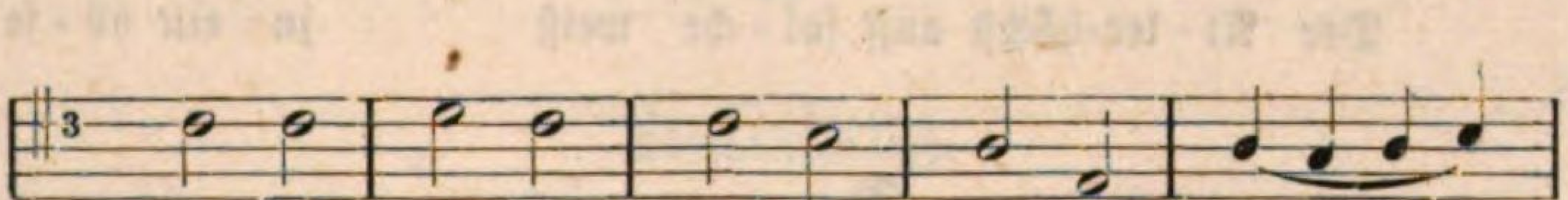
Der Abgesang.
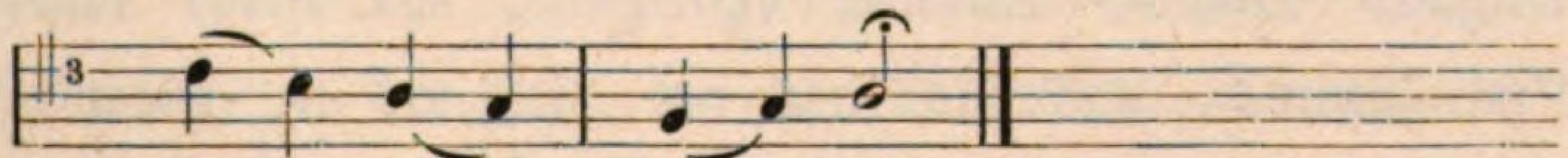






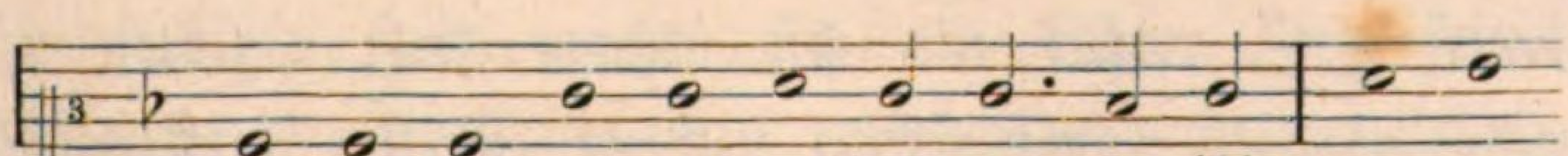


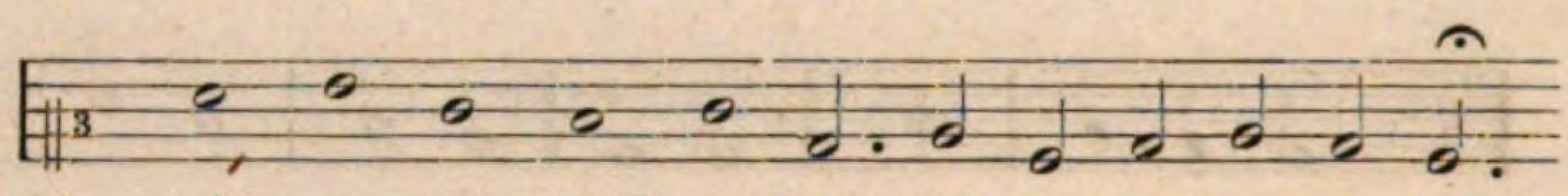




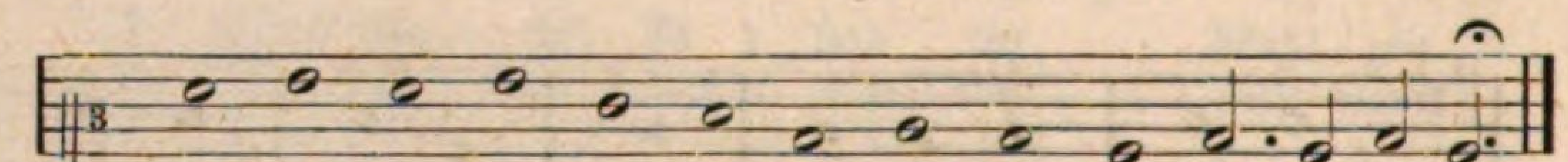
IV.

Im Spiegelton Frauenlobs.



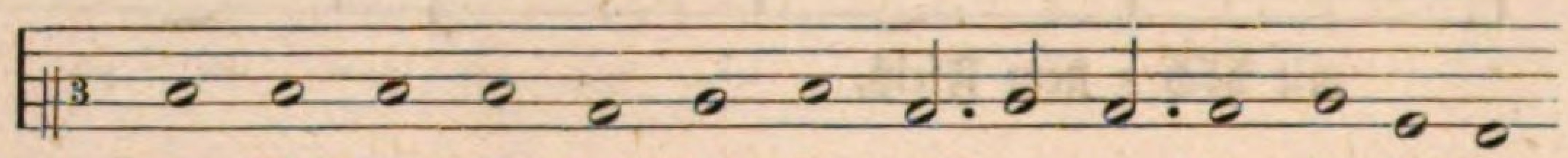


ri = a = nus schnö = der art
che weiß straf = fet ver = stet

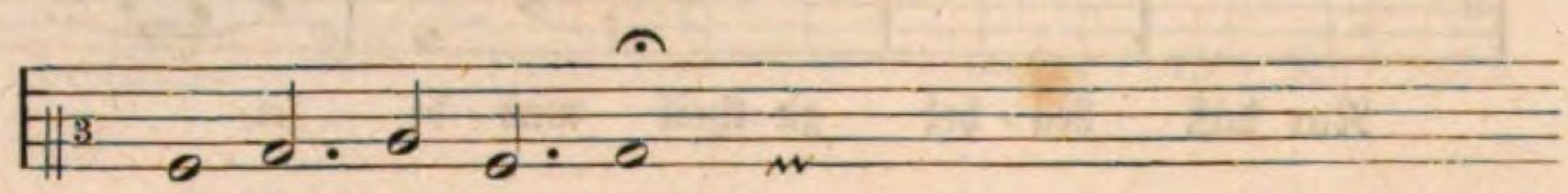


mit al = ler = ley mar = ter wie man thut le = sen.
die = sen Chri=sten feind umb sein bö = ses we = sen.

Abgesang.



Der Al = ler=höchst auff sol = che weiß jn ein bö = se



kranck = hei = te.

Repetir den Stollen:

fiel er die vor ward erhört nicht
dann sie bließ auff diesen bößwicht
sein Eingeweid vs kamen albereite.

II.

Richard Wagner's Meistersinger von Nürnberg.

1.

Einleitung.

Zu der Zeit, wo das rasch pochende Herz, der drängende Geist des Jünglings-Mannes Richard Wagner strömten, zu der Zeit, wo der vollendete „Tannhäuser" dem Dichter selbst die ersehnte Erlösung und Erhebung aus einem unsäglich erregten Zustande gewährt hatte; wo seinem dürstenden Gemüth, wie aus einer überstandenen Lebensgefahr, momentane äußere Beruhigung und Erquickung gekommen waren; wo frische Lenzesluft sein Herz schwellte, seinem Geiste die Umschau in lachende Fluren des sonnenhellen Lebens eröffnete: — zu selbiger Zeit machte sich ein lichter Zug seines Charakters geltend, welchen einstürmende Lebensverhältnisse wohl zurückdrängen, aber — Dank der nicht minder

frischen Natur des Menschen und Künstlers — niemals unterdrücken und vernichten konnten. Sein Quellpunkt ist der Humor, der Fluß und die Kraft gesunder Anschauung, die im heiteren und ernsten Spiel Freud' und Leid, Wechsel und Bestand an sich vorübergehen läßt, lächelnd und lachend, selbst tiefbewegt und doch bewegend, — der Humor, im Verein mit jener Ironie, die im spottenden Scherz, im Schalksernst geißelt, Kontraste aufdeckt, um sie zu beleuchten und auszugleichen, ihre Streiflichter scharf, aber nicht verletzend hineinfallen läßt in das wunderliche, widerspruchsvolle Leben.

So kam ihm „mit fast willkürlicher Absichtlichkeit" die Idee, sich einer leichtern Lebenswelle anzuvertrauen, eine komische Oper zu schreiben. Wie bei den Athenern der Tragödie ein heiteres Satyrspiel folgte, erschien ihm, berichtet er uns [47]), unter wohlthuenden Reiseeindrücken plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel seinem „Sängerkriege auf Wartburg" sich anschließen konnte.

Dies Satyrspiel war „Die Meistersinger zu Nürnberg", mit Hans Sachs an der Spitze.

Er faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulaturpoetischem Pedantismus er in der Figur des „Merkers" einen ganz persönlichen Ausdruck gab.

Die dichterische Ausführung der flüchtigen Skizze, die er von damals mittheilt, wird uns jetzt begleiten. Aber sie blieb noch längere Zeit Skizze und mußte dem Lohengrin-Plane und dessen Ausgestaltung weichen. Der erquickliche Ausflug in das Gebiet des Heiteren ward zu einem kleinen, schnell vorüberrauschenden. Als Grund dieser Dauerlosigkeit galt ihm die Wahrnehmung, daß jene Stimmung damals nur erst in der Ironie ausgesprochen und als solche mehr auf das blos formell Künstlerische seiner Richtung und seines Wesens, als auf dessen Kern, wie er im Leben selbst wurzelt, sich bezogen habe.

Es klingt eine Tonreihe von Resignation aus den Worten Wagner's jener Zeit der Vierziger Jahre unsers bewegten Säculum heraus, in die er Streben und Gegenstreben kurz zusammenfaßt: „Meine Natur reagirte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt — fast ein Jahrzehent darauf — selbst als die letzte Aeußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte, und dem ich im Tannhäuser bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte.“

Das aus einem Stücke seiner eigensten Natur aufgetauchte Zwischenspiel schwand wie eine flüchtige Ephemere, vermeintlich um für immer verschwunden zu

sein, — nach damaliger künstlerischer Stimmung, Anschauung, bewegenden Strömungen des Gemüthes, Lebenseindrücken erklärlich nicht nur, sondern selbstverständlich für Den, der den Menschen und Künstler versteht.

Lohengrin, Nibelungen, Tristan und Isolde, — in dieser Dreiheit mußte die menschlich-künstlerische Natur des Dichters nach der einen großen Seite hin den zwingenden Anforderungen ihres Seins genügen und gerecht werden, die weiteren unerläßlichen Stadien im Geleite jener Eindrücke durchlaufen, sich vertiefen und zugleich erhöhen, an ihrer Seite den auch dem Künstler unersparten äußeren Wechsel und Wandel im Schatten und Licht erfahren, die nach einem einheitlichen Gesetze jedem Bedeutenden beschiedenen Wandlungen in sich und an sich in Erfüllung gehen sehen, um zuletzt einem ureigenen unveräußerlichen Theile der Ganzheit seines Wesens seine Geltung wiederzugeben. Das Unbewußt-Bewußte, das Müssen und Wollen; beide Eins.

Ja, in jedem Menschen-, in jedem Künstlergange offenbart sich ein Providentielles, wenn wir es auch nicht immer mit unserm inneren oder äußeren Auge wahrnehmen. Nicht immer — und doch, wie oft! die Klarheit des Einblickes. Das klärende, sichernde und beruhigende Licht, das auf den bewegten Pfad unsers Künstlers fiel, wie hätte es nicht auch die

anscheinend verklungene Saite für nachhaltiges Ertönen berühren, jene in den Schlummer versunkene lächelnde Seite treffen sollen, um sie zu erhellen und zugleich zu erwärmen, zum Leben wieder wach zu rufen, zu freiem, frisch-aufathmendem Leben? Nun erst der ganze, voll sich wiedergegebene, voll gebende Künstler, der wohl der Trivialität mit ihrer Umgebung, niemals aber dem tief in ihm ruhenden ewig schönen Elemente des Heiteren in allen seinen organischen Abstufungen mit schmerzlicher Energie sich entwinden konnte.

Die von diesem Lichte mit seiner Wärme genährte und gezeitigte Frucht ist das dramatisch-musikalische Dichtwerk „Die Meistersinger von Nürnberg.“

Sein Inhalt faßt sich in jener Wagner'schen Skizze kurz dahin zusammen:

Der Aelteste der Zunft bietet die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesinger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hiezu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll.

Zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes „versungen" hat.

Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Absicht, ihn zu demüthigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu thun ist, sich ihrer, bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüber liegt, fängt bei'm Beginn des Merkers ebenfalls laut zu singen an weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt, — dies nöthig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse Niemand besser, als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach seinem Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf seine Art — als Schuster — an-

zumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh über'm Leisten. Der Merker singt; Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wüthend springt der Merker auf; Jener frägt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? „Noch lange nicht!" schreit Dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus und erklärt, sie seien just von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt jämmerlich durch.

Trostlos hierüber, fordert er am andern Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautwerbung. Dieser giebt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgiebt, nicht zu wissen, woher es ihm ge kommen sei; nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende „Weise" zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher, und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals und diesmal entscheidend durchfällt. Wüthend hierüber, wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; Dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein.

Der junge Ritter leistet dies und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, die ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs vertheidigt da die Meistersingerschaft mit Humor und schließt mit dem Reime:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.“ —

Als Wagner vor nunmehr funfzehn Jahren diesen Plan mittheilte, hätte er da wohl geahnt, daß derselbe sich ganz und gar verwirklichen würde?

Und es geschah, wie es nach Lage der Sache, in dem Aether des neu erwachten, frisch und frei rinnenden Lebens nicht anders geschehen konnte.

2.

Die Handlung.

Lassen wir denn die reiche Handlung des heiteren dramatischen Spieles an unserm Blick vorübergehen, sich vor unserm geistigen Auge abspinnen. —

Es ist der Tag vor dem Johannisfeste. Wir treten in die uns bekannte Katharinenkirche Nürnbergs ein. Der letzte Vers eines Chorales, mit welchem

der Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des bevorstehenden Festes schließt, tönt uns entgegen. In der letzten Reihe der Kirchstühle gewahren wir zwei Frauengestalten: Eva, des Goldschmieds Veit Pogner Tochter, und Magdalene, ihre Amme; zur Seite einen jungen Mann stehen, die Blicke auf Eva heftend: Walther von Stolzing, Ritter aus Franken.

Was Wieland (Klelia und Sinibald) von seinem Ritter Sinibald in der Katharinenkirche zu Palermo sagt:

Man merkte wohl an seiner Weltkinds-Miene,
Ihn ziehe nicht die heilige Kathrine,

läßt sich mit einigem Fug auf unsern Ritter in der Nürnberger Katharina anwenden.

Die beiden jungen Leute sind sich augenscheinlich nicht ganz fremd, denn das Mädchen kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um und erwiedert seine dringend bittenden Gebärden mit verlegenen Winken, ihn zu bedeuten, er möge bei'm Ausgange ihrer harren.

Aus jedem Zuge spricht das zarteste Gefühl,
Von künft'gen Küssen scheint ihr kleiner Mund zu schwellen —

auch dies dürfte von der in der Palermo-Katharinenkirche dem Ritter Sinibald gegenüber knieenden Rosine des genannten Dichters auf die Eva unsers Dichters sich übertragen lassen.

Magdalene mahnt ihren Liebling während des mehrmals unterbrochenen Gesanges durch Zupfen am Kleid zur Vorsicht, und giebt sich dadurch als angehende Vertraute eines stillen Geheimnisses kund, das freilich noch nichts anderes bedeuten mag, als jenes: sich nicht mehr fremd sein. Mit dem Ende des Chorales, der die Gemeinde entläßt, tritt Walther an die beiden Frauen, die sich ebenfalls erhoben haben und dem Ausgange zuwenden wollen, lebhaft heran. Die Gebärde geht nun in das Wort über, und das Wort ist die Bitte Walther's an Eva um „Verweilen zu einem Worte, einem einzigen Worte."

Der Schalk im Nacken der Weibesnatur hat schon im Hintergrunde gelauert. Eva vermißt ihr Brusttuch, das sicherlich in dem Kirchensitze liegen geblieben. Da muß denn die Amme für das „vergeßliche Kind" stracks eintreten, nach den Sitzen zurückkehren, um zu suchen. Den Augenblick benutzt der Ritter zur drängenden Fragebitte:

> Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!
> Eines zu wissen, Eines zu fragen,
> was nicht müßt' ich zu brechen wagen?
> Ob Leben oder Tod? Ob Segen oder Fluch?
> mit einem Wort sei mir's vertraut:
> mein Fräulein, sagt —

Magdalene durchschneidet die Rede; sie hat gefunden: „Hier ist das Tuch."

Da fehlt denn Eva leider! auch die Spange, nach der Jene gleichfalls suchen gehen muß. Das zweite Intervall läßt dem Jünglinge Zeit zur Fortsetzung der begonnenen Frage:

> Ob Licht und Luft, oder Nacht und Grab?
> Ob ich erfahr', wonach ich verlange,
> ob ich vernehme, wovor mir graut, —
> mein Fräulein sagt . . .

O weh! da bringt die eifrige Magdalene richtig die Spange, zu früh, viel zu früh. Das mag sie wohl flugs selbst einsehen, denn ach! auch sie hat etwas vergessen: ihr Gesangbuch, und das darf natürlich nicht liegen bleiben.

Schöner hat nicht Meister Wieland, der köstliche, kunstreiche Dichter-Schmied der Grazien und aller hold-neckischen Genien, seine Amme Rosinens, ihre Begleiterin in die Katharinenkirche von Palermo, geschildert, als unsere Magdalene, ihr Ebenbild, sich selbst unmittelbar, in kurzen Zügen hier darstellt, wenn er von jener episch sagt:

> — Noch ein altes Stück von Hausrath war zu sehen;
> Es war die Magd, die sich Frau Klare nannte,
> Die Amme erst, hernach die Gouvernante,
> Nun, da das Fräulein einem Mann
> Entgegenreift und selbst ihr Halstuch stecken kann,
> Geheimer Herzensrath der reizenden Infante;
> Ein gutes, flinkes, rundes Weib,

Von Kopfe leicht, doch etwas schwer von Leib;
— — Noch von der Jugend her
Für junger Herzen Noth an Mitleid selten leer,
Und willig, sie zu enden und zu wenden
So viel in Ehren möglich ist;
Der Tugend hold (die geht doch über alles!)
Doch so, daß immer nöth'gen Falles
Ihr eine kleine Weiberlist,
Um einem guten Zweck zu dienen,
Das Herz nicht schwerer macht; im übrigen Rosinen,
Bei der sie von der Wiege an
Der Mutter Platz vertrat, die ihre Milch gesogen,
Und die sie, Gott sei Dank! so schön und groß gezogen,
Mit Leib und Seele zugethan. —
Der junge Herr im langen gelben Haare
Und goldnen Wams, der heute linker Hand
Am zweiten Pfeiler vom Altare
Die ganze Messe durch ihr gegenüber stand,
War ihrem Scharfblick nicht entgangen.
Sie hatte, wie ihr deucht, sogar
Verschied'ne Blicke aufgefangen,
Wobei ihr Herz nicht ohne Argwohn war. —

Nun endlich den ersten, den Frage-Stein vom Herzen Walther's!

Dies eine Wort, ihr sagt mir's nicht?
Die Silbe, die mein Urtheil spricht?
Ja, oder Nein! ein flüchtiger Laut:
mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?

Dem Ritter geziemt Begrüßung Seitens der zurückkehrenden Dienerin und Dank für den über-

nommenen Schutz Evchens, zugleich mit einer andern Frage:

> Darf den Besuch des Helden
> ich Meister Pogner melden?

Des Ritters Ausruf: „Betrat ich doch nie sein Haus!" korrigirt Magdalene verwundert, denn der Junker, in Nürnberg eben angekommen, fand ja gastliche Aufnahme nach besten Kräften von Küch' und Keller, Schrein und Schrank bei ihrem Herrn.

Den Sinn des Ausrufes deutet ihr Eva: Von ihr wünscht Er Bericht — die Beantwortung der Brautfrage.

Das schreckt die ängstlich sorgliche Duenna. Die Einsamkeit des Ortes, dieses Ortes! Sie drängt nach Hause. „Herr Ritter, an andrem Ort!"

Doch das „Wort", das entscheidende, inhaltsschwere! Er muß es haben. „Was sag' ich? Sag' du mir's;" ruft Eva die Amme um Beistand an. Walther erfährt nun von dieser, daß Evchen Pogner fürwahr Braut sei. Doch ohne Bräutigam! ergänzt rasch das Mädchen. Wie das?

> Den Bräut'gam wohl noch Niemand kennt,
> bis morgen ihn das Gericht ernennt,
> das dem Meistersinger ertheilt den Preis —

kündet Magdalene, —

> Und selbst die Braut ihm reicht das Reis

kann Eva nicht schnell genug hinzufügen.

Räthsel für den Ankömmling. Die Lösung wird ihm von den Frauen mit zwei Worten. Ein Werbegesang vor Wettgericht; den Preis gewinnt, wen die Meister meinen. Die Braut dann wählt — „Euch oder Keinen!" ruft Eva, sich vergessend, dem Jüngling zu, der Amme aber: „Hilf mir den Ritter gewinnen!" Denn, wenn auch gestern zuerst leiblich, im Bild hat sie ihn schon gesehen, wie David, nicht wie den König mit der Harfe und langem Bart in der Meister Schild — den uns aus Früherem erinnerlichen —, nach Magdalenens Wahn — nein, wie den David,

— deſſ' Kiesel den Goliath warfen,
das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
von lichten Locken das Haupt umstrahlt,
wie ihn uns Meister Dürer gemahlt.

Noch ein anderer David ist vorhanden, und zwar leibhaftig, mit anderer Handtirung, als Harfenspiel und Schleuder, — ganz in der Nähe: der prächtige Lehrjunge des Meisters Hans Sachs. Der pflegte eines gar wichtigen Geschäftes schon während eines Theiles des bewegten Drittgespräches. Er hat nichts Geringeres vor und über sich, als den Singstuhl herzurichten. Ein zartes Verhältniß sahen wir sich entspinnen zwischen Ritter und Maid. Daß dies Verhältniß die Magd verstand, bewirkte nicht blos die Liebe zum früheren Säugling: eine Regung ähnlicher Art hat sich in das empfängliche Herz der Dienerin

eingeschlichen, zu dem nachbarlichen Lehrjungen, dem frischen, lustigen David. Wie lacht ihr das Herz, als plötzlich dieser Liebling, der „liebe Schelm," mit den Zeichen seiner Würde: dem Lineal im Gürtel und einem Stück Kreide, das er an einer Schnur gewichtig in der Hand schwenkt, an die Gruppe herantritt! Also zwei liebende Paare. Das Liebesfeuer in Magdalenens Augen und Wesen ist gar nicht zu verkennen. Dieser David ist, mit zwei Worten und einem Alles sagenden Blick, der Zögling der Liebe, einer halb jungfräulichen, halb mutterhaften. Aber unser David, „das treue Gesicht", ist ein durchtriebener Schelm, oder ein frühreif verliebtes Bürschchen, — vielleicht beides — und die Treuherzigkeit mehr auf Seiten der verliebten Freundin und Pflegerin; denn mitsammt dem Herzen stehen Küche, wenn möglich auch Keller, erfahren wir gleich, dem holden Jungen nicht minder offen, als dem ritterlichen Gast. Die Liebe weitet das Küchkammergewissen zuweilen ein wenig aus.

Kaum hat sie von dem lieben Schelm, den sie mit dem Dürer'schen David zu identificiren scheint — denn sie giebt ihm auf den Kopf schuld, daß er groß Unglück geschaffen —, kaum hat sie von ihm den wuchtigen Zweck seines Vorwaltens erfahren: nicht Possen, wie die Verblendete wähnt, sondern „gar ernste Ding', für die Meister hier richt' ich den Ring"; — zwar nicht ein „Singen,"

— nur Freiung heut':
der Lehrling wird da losgesprochen,
der nichts wider die Tabulatur verbrochen;
Meister wird, wen die Prob' nicht reut,

so ist auch ihr Plan für die Zwecke des freienden Ritters und des geliebten Mädchens fertig. Den Vater des Mädchens kann er hier am Ort ungesucht erwarten, hier sie ersingen, wenigstens den Anfang dazu machen:

Wollt ihr euch Evchens Hand erstreiten,
rückt Ort und Zeit das Glück euch nah.

Derweil die Vorkehrungen zur Freiung von Seiten anderer, Bänke herbeitragender und richtender Lehrbuben außer dem guten David sich mehren, raunt die umsichtige Magdalene dem Ritter mit Verweisung auf ihren Liebling zu:

Laßt David euch lehren,
die Freiung begehren.

und diesem mit lockender Aussicht:

Davidchen! hör', mein lieber Gesell,
den Ritter bewahr' hier wohl zur Stell'!
Was Fein's aus der Küch'
bewahr' ich für dich:
und morgen begehr' du noch dreister,
wird heut der Junker hier Meister.

Nun sind die Fäden geknüpft, der Boden vorbereitet, die beiden Schützlinge instruirt zu seiner

geschickten Bebauung. Ein Stelldichein auf den Abend ist zwischen Eva und Walther in flüchtigen Worten verabredet. Der Jüngling in süßer Hoffnungswonne und trunkener Begeisterung entzündet mit dem aus gehobener Brust emporströmenden Ausruf:

Was ich will wagen
wie könnt' ich's sagen?
Neu ist mein Herz, neu mein Sinn,
neu ist mir Alles, was ich beginn'.
Eines nur weiß ich,
Eines begreif' ich;
mit allen Sinnen
euch zu gewinnen,
ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,
gilt es als Meister euch zu ersingen!
Für euch Leben und Blut!
Für euch dichtender Muth!

die Seele der Jungfrau:

Mein Herz, seliger Gluth,
für euch liebende Huth!

Während die Frauen rasch verschwinden, hat der liebe David — ein Häkchen, das sich rasch gekrümmt, ein schon geriebener Singschulbursche, — Zeit und Veranlassung, mit prüfender Kennermiene ausgeprägten Zunftstolzes den Eindringling zu messen:

Gleich Meister? Oho! viel Muth! —

Dies die Exposition, welche, wie eine rechte

Exposition sein soll, den Kern der Handlung im Schooße trägt, indem sie uns rasch und sicher den Einblick in die Lage nach Sache und Person eröffnet, die Fäden des Ganzen anlegt und knüpft, ihnen festen Halt und richtige Färbung giebt zu klar erkennbarem Fortspinnen und Entwickeln.

Die Vorbereitungsthätigkeit für die Sitzung der Meistersinger entfaltet sich inzwischen immer reger; die Zahl der mit dem Geschäfte des Gemerkherrichtens betraueten Lehrbuben nimmt zu. David — der die Aufforderung der Uebrigen zur Mitbetheiligung an der Arbeit ablehnt, weil er „ander Gefallen" habe, und deshalb dem Hänseln seiner Kollegen, die auf den Dünkelhaften nicht ohne einen gewissen Neid blicken, sich ausgesetzt sieht, — ruft tabulaturgerecht, wie zur Probe, den in sinnendes Brüten versunkenen aufgeregten Junker mit einem: „Fanget an!" wach. Denn, so bedeutet er den Unwissenden,

„Fanget an!" — so ruft der „Merker";
nun sollt ihr singen: — wißt ihr das nicht?

Das erste Stadium des jetzt beginnenden Examens besteht der Junker schlecht; weder weiß er, was der Merker, noch was ein „Dichter", ein „Singer", ein „Schulfreund" und „Schüler" nach den Begriffen und der Nomenclatur der Tabulatur. „Und so grad'hin wollt ihr Meister werden? „O Lene, Lene!" — o

Magdalene!" Mit diesen sich steigernden Ausrufen sendet David der auftraggebenden Liebe seine schweren Bedenkensseufzer nach, die dann in die ernst-gewuchtige kunstregelmäßige Belehrung und Bedeutung des Unwissenden ausmünden:

Mein Herr! der Singer Meisterschlag
gewinnt sich nicht in Einem Tag.
In Nüremberg der größte Meister
mich lehrt die Kunst Hans Sachs;
schon voll ein Jahr mich unterweist er,
daß ich als Schüler wachs'.
Schuhmacherei und Poeterei,
die lern' ich da all einerlei:
hab' ich das Leder glatt geschlagen,
lern' ich Vocal und Consonanz sagen;
wichst' ich den Draht gar fein und steif,
was sich da reimt, ich wohl begreif';
den Pfriemen schwingend,
im Stich die Ahl,
was stumpf, was klingend,
was Maß und Zahl, —
den Leisten im Schurz —
was lang, was kurz,
was hart, was lind,
hell oder blind,
was Weisen, was Mylben,
was Kleb-Sylben,
was Pausen, was Körner,
Blumen und Dörner,
das Alles lernt' ich mit Sorg' und Acht:
wie weit nun meint ihr, daß ich's gebracht?

„Zu einem Paar recht guter Schuh'?“ rathet spöttisch Walther.

Ja, dahin hat's noch lange Ruh'!
Ein „Bar“ hat manch Gesätz und Gebänd
wer da gleich die rechte Regel fänd',
die richt'ge Naht
und den rechten Draht,
mit gut gefügten „Stollen“,
den Bar recht zu versohlen.
Und dann erst kommt der „Abgesang“;
daß der nicht kurz und nicht zu lang,
und auch keinen Reim enthält,
der schon im Stollen gestellt. —
Wer Alles das merkt, weiß und kennt,
wird doch immer noch nicht Meister genennt.

Aber nicht Schuster werden: in die Reimkunst eingeführt sein, will unser Laie. Ja, erwidert der Instruktor-Lehrjunge, —

— hätt' ich's nur selbst erst zum „Singer“ gebracht!
Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht?
Der Meister Tön' und Weisen,
gar viel an Nam' und Zahl,
die starken und die leisen,
wer die wüßte allzumal!

Und nun folgt aus David's Munde ein Stück des Ton- und Weisen-Registers aus der uns wohl erinnerlichen Tabulatur.

Dem Ritter gellen von dem „endlosen Töne-Geleise“ die Ohren.

Doch das sind nur die Namen; nun gilt es, sie singen zu lernen, recht wie die Meister sie gestellt.

Jed' Wort und Ton muß klärlich klingen,
wo steigt die Stimm' und wo sie fällt.
Fangt nicht zu hoch, zu tief nicht an
als gut es die Stimm' erreichen kann;
mit dem Athem spart, daß er nicht knappt,
und gar am End' ihr überschnappt.
Vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt,
nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt:
nicht ändert an „Blum" und „Coloratur",
jed' Zierath fest nach des Meisters Spur;
verwechseltet ihr, würdet gar irr,
verlör't ihr euch und kämt in's Gewirr, —
wär' sonst euch Alles gelungen,
da hättet ihr gar „versungen!" —

Er selbst hat es, trotz Fleiß und Emsigkeit, noch nie so weit gebracht; ihm wird, so oft er's versucht und es nicht gelingt, vom Meister die „Knieriem-Schlag-weis'" gesungen, und ohne seiner Lene Hilfe die „eitel Brod- und Wasser-Weis." Drum:

Nehmt euch ein Beispiel dran,
und laßt von dem Meister-Wahn!
Denn „Singer" und „Dichter" müßt ihr sein,
eh' ihr zum „Meister" kehret ein.

Unter wiederholten ungeduldigen Unterbrechungen von den Lehrbuben während der Arbeit, die den Schwätzer zur Mitthat auffordern, empfängt der um weitere

Auskunft drängende Walther noch Belehrung über „Dichter" und „Meistersinger." Nun denn, —

So bleibt mir nichts, als der Meisterlohn!
Soll ich hier singen,
kann's nur gelingen,
find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton.

Der Belehrungsakt hat freilich unsern David die Handtirung der übrigen Lehrbuben übersehen lassen. Und da haben sie denn nichts recht gemacht, verkehrt Stuhl und Gemerk gerichtet. Ja, wo Er bei'm Werke fehlt!

Ist denn heut' „Singschul'"? — daß ihr's wißt,
das kleine Gemerk! — nur „Freiung" ist!

Das begonnene größere Gerüste weicht einem geringeren, mit schwarzen Vorhängen versehenen Bretbodengerüste, mit einem Stuhle darauf, einem kleinen Pulte davor, daneben eine schwarze Tafel, an welcher die Kreide am Faden aufgehängt wird. Der gutherzige David entgeht auch hierbei dem Gespött der muthwilligen Kollegen nicht, welche die ganze Vorkehrung auf sein Vorhaben, Singer zu werden, deuten. Mit der ruhigen Großmuth der Ueberlegenheit sieht er auf das Lachen herab und weist auf den eigentlichen Bewerber hin, der gleich Meister werden wolle. Drum:

Dorthin! — Hierher! — Die Tafel an die Wand,
so daß sie recht dem Merker zur Hand!

Der Merker! eine gewichtige Macht für den kühnen Fremdling; sein personifizirtes Schicksal.

Ja, ja! — dem „Merker“! —
Wird euch wohl bang?
Vor ihm schon mancher Werber versang.
Sieben Fehler die giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an;
wer über sieben Fehler verlor,
hat versungen und ganz verthan!
Nun nehmt euch in Acht!
Der Merker wacht.
Glück auf zum Meistersingen!
Mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen!
Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Und diese Frage David's singen im Refrain nach Vollendung des Gemerkes, die sämmtlichen Lehrbuben in verschlungenen Tanzreihen.

Wir sehen nun die äußere Einrichtung zu der bevorstehenden Handlung fertig vor uns. Rechts gepolsterte Bänke im schwachen Halbkreis nach der Mitte zu aufgestellt; am Ende der Bänke, in der Mitte, das „Gemerk“; links, der Versammlung gegenüber, der erhöhete, katheberartige Stuhl: „der Singstuhl“; im Hintergrunde eine Bank für die Lehrlinge. — Walther, verdrießlich über das Gespött der Knaben, hat sich auf die vordere Bank niedergelassen.

Die Versammlung zeigt sich an durch den Eintritt

zweier Meistersinger: Goldschmied Veit Pogner und Schreiber Sixtus Beckmesser aus der Sacristei, denen allmälig immer mehre der Meister folgen. Die beiden Genannten sind im Gespräch begriffen. Etwas Belangreiches ist sein Gegenstand: Eva's Hand, — Beckmesser Bewerber.

Seid meiner Treue wohl versehen;
was ich bestimmt, ist euch zu nutz:
im Wettgesang müßt ihr bestehen;
wer böte euch als Meister Trutz?

Recht schön für Sixtus, doch

— wollt ihr von dem Punkt nicht weichen,
der mich — ich sag's — bedenklich macht;
kann Evchens Wunsch den Werber streichen,
was nützt mir meine Meister-Pracht?

Das geht nicht, meint der Vater; an der Tochter Zustimmung müsse dem Freier vor allem gelegen sein:

Könnt ihr der Tochter Wunsch nicht zwingen
wie möchtet ihr wohl um sie frei'n?

Es kann keine andere, als eine sauersüße Miene mit verlegener Geberde sein, welche Beckmesser's Gegenrede begleitet:

Ei ja! Gar wohl! Denn eben bitt' ich,
daß bei dem Kind ihr für mich sprecht,
wie ich geworben zart und sittig,
und wie Beckmesser grad' euch recht.

Denn trotz der Zusage Pogner's fühlt er sich so wenig sicher und ist so ärgerlich über die Hartnäckigkeit, daß er in den halb verzweiflungsvollen leisen Ausruf ausbricht:

— Er läßt nicht nach!
Wie wehr' ich da 'nem Ungemach?

Inzwischen ist der Junker dem Meister Pogner mit Begrüßung genahet, und indeß der ärgerliche, seiner Kunst weit mehr, als der Empfänglichkeit ihres jetzigen Gegenstandes vertrauende Beckmesser sein zweifelsüchtiges Selbstgespräch mit den Worten beendet:

Verstünden's die Frauen! Doch schlechtes Geflunker
Gilt ihnen mehr als alle Poesie, —

erklärt Walther dem verwunderten Gastfreunde sein Verlangen, Meistersinger zu sein. Das theilt Pogner den herangetretenen anderen Meistern alsbald mit. Beckmesser aber hört und sieht nichts, als sein eigenes planvolles Vorhaben:

Noch such' ich's zu wenden: doch soll's nicht gelingen,
versuch' ich des Mädchens Herz zu ersingen;
in stiller Nacht, von ihr nur gehört,
erfahr' ich, ob auf mein Lied sie schwört.

Nachdem dieses Ei in seinem Gehirn gebrütet ist, wendet sich Beckmesser endlich der Umgebung zu; sein erster Blick fällt mit den Worten: „Wer ist der

Mensch?" auf Walther. Etwas wie instinktive Antipathie beginnt in ihm flugs zu erwachen. Denn: „Er gefällt mir nicht!" und: „Was will der hier? Wie der Blick ihm lacht!" löst sich von seinen Lippen, während Pogner dem Junker, außer dem weltlichen Geschäft seines Gutsverkaufes, den Dienst für Erfüllung des Wunsches seinerseits bereitwillig zusagt. Immer unheimlicher scheint auf den guten Beckmesser die Nähe des Fremden zu wirken: „Holla Sixtus! Auf den hab Acht!"

Als der junge Ritter Dank und Wunsch dem Meister Pogner ausgesprochen:

Habt Dank der Güte
aus tiefstem Gemüthe!
Und darf ich denn hoffen,
steht heut' mir noch offen
zu werben um den Preis,
daß ich Meistersinger heiß'?

hat Freund Beckmesser nichts Eiligeres zu thun, als dem widerwärtig Zudringlichen ein Halt! zuzurufen:

Oho! Fein sacht! Auf dem Kopf steht kein Kegel!

worauf Pogner auf die Regel verweist; doch mit der Zusage, noch für die heutige Freiung den Bittenden vorzuschlagen.

Da tritt ein rechter Mann herein und heran, die Versammlung vollzählig zu machen: der Meister der

Meistersinger — Hans Sachs. Wie herzlich er grüßt! — Nun Aufruf der Namen durch den „Jungmeister“, Fritz Kothner, Bäcker:

Zu einer Freiung und Zunftberathung
ging an die Meister ein' Einladung:
bei Nenn' und Nam',
ob jeder kam,
ruf ich nun auf als letzt=entbot'ner,
der ich mich nenn' und bin Fritz Kothner.

Alle, bis auf den erkrankten Niklaus Vogel, sind zugegen: Veit Pogner; Kunz Vogelgesang; Hermann Ortel; Balthasar Zorn; Konrad Nachtigal; Augustin Moser; Sixtus Beckmesser; Ulrich Eißlinger; Hans Schwarz; Hans Foltz, und Er, den wir zuletzt eintreten sahen, Hans Sachs.

Der poetischen Freiheit wird man einen kleinen Anachronismus in Bezug auf die dichterische Zeitgenossenschaft namentlich der beiden Letzten hier zu gute halten dürfen.

Als der Aufruf Hans Sachs trifft, — wer ist da behender, denn unser allzeit fertiger David, der nichts Eiligeres zu thun hat, als mit stolzem Vorwitz ein: „Da steht er!“ zu rufen, was ihm von dem Meister ein: „Juckt dich das Fell?“ einträgt.

Für wichtigen Antrag erhält Veit Pogner das Wort. Und dieser Antrag lautet aus gesundem Herzen

und von kräftigem Munde eines tüchtigen Mannes, in lebendigem Fluß und Guß dahin:

Nun hört, und versteht mich recht! —
Das schöne Fest, Johannis-Tag,
ihr wißt, begehn wir morgen,
auf grüner Au, am Blumenhag,
bei Spiel und Tanz im Lustgelag,
an froher Brust geborgen,
vergessen seiner Sorgen,
ein Jeder freut sich, wie er mag.
Die Singschul' ernst im Kirchenchor
die Meister selbst vertauschen;
mit Kling und Klang hinaus zum Thor
auf offne Wiese ziehn sie vor,
bei hellen Festes Rauschen;
das Volk sie lassen lauschen
dem Freigesang mit Laien-Ohr.
Zu einem Werb- und Wettgesang
gestellt sind Siegespreise,
und beide rühmt man weit und lang,
die Gabe wie die Weise.
Nun schuf mich Gott zum reichen Mann;
und giebt ein Jeder wie er kann,
so mußt' ich fleißig sinnen,
was ich gäb' zu gewinnen,
daß ich nicht käm' zu Schand:
so höret, was ich fand. —
In deutschen Landen viel gereist,
hat oft es mich verdrossen,
daß man den Bürger wenig preist,
ihn karg nennt und verschlossen:
an Höfen, wie an niedrer Statt,

des bittern Tadels ward ich satt,
daß nur auf Schacher und Geld
sein Werk' der Bürger stellt'.
Daß wir im weiten deutschen Reich
Die Kunst einzig noch pflegen,
d'ran dünkt ihnen wenig gelegen:
doch wie uns das zur Ehre gereich',
und daß mit hohem Muth
wir schätzen, was schön und gut,
was werth die Kunst und was sie gilt,
das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.
Drum hört, Meister, die Gab',
die als Preis bestimmt ich hab': —
Dem Singer, der im Kunst-Gesang
vor allem Volk den Preis errang
am Sankt Johannistag
sei er, was er auch mag,
dem geb' ich, ein Kunstgewogner,
von Nüremberg Veit Pogner,
mit all' meinem Gut, wie's geh' und steh',
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'.

Das erregt freudige Sensation unter den Versammelten:

Das nenn ich ein Wort! Ein Wort ein Mann!
Da sieht man, was ein Nürnberger kann!

Aber noch ein erheblicher Punkt in dem Ganzen:

Nun hört noch, wie ich's ernstlich mein'!
Ein' leblos Gabe stell' ich nicht;
ein Mägdlein sitzt mit zu Gericht.
Den Preis erkennt die Meisterzunft;

doch gilt's der Eh', so will's Vernunft,
daß ob der Meister Rath
die Braut den Ausschlag hat.

Freund Beckmesser's heimliche Galle regt der Spruch von neuem auf; lieber will er Wahl des Mädchens ohne Meistergesang. Doch Pogner:

Wem ihr Meister den Preis zusprecht,
die Maid kann dem verwehren,
doch nie einen Andren begehren:
ein Meistersinger muß er sein;
nur wen ihr krönt, den soll sie frein.

Er liebt sein Kind, aber auch die Meistersingerschaft. Freiheit der Wahl, jedoch im Kreise des Gesanges, des Meistergesanges. Herz und Zunft, — die beiden sollen sich finden und sich binden.

Kann ein Hans Sachs, trotz seiner Liebe zu dem Meistersingerthum, einem solchen Bunde freudig seinen Segen geben? Hören wir ihn:

Verzeiht!
Vielleicht schon ginget ihr zu weit.
Ein Mädchenherz und Meisterkunst
erglühn nicht stets von gleicher Brunst;
der Frauen Sinn, gar unbelehrt,
dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.
Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,
wie hoch die Kunst ihr ehrt;
und laßt ihr dem Kind die Wahl zu eigen,
wollt nicht, daß dem Spruch es wehrt:

so laßt das Volk auch Richter sein;
mit dem Kinde sicher stimmt's überein.

In diesen prächtigen Worten spiegelt sich der ganze Mensch Hans Sachs, wie wir ihn kennen, wieder. In ihnen die zusammengefaßte Anschauung vom Leben, vom Herzen, von der Natur, und der — Schulstube. Und so führt unser dramatischer Dichter mit eigener Meisterschaft in wenigen unmittelbaren Zügen uns in die Herzens- und Geisteswerkstatt eines andern Meisters ein, zeigt uns den schlagenden Gegensatz der Freiheit und des Zwanges, der Urkraft frischer Luft da drinnen im Herzen des jungen Lebens, das sich regt und quillt unter blauem Himmel aus dem Born der gesunden, hell und fröhlich klingenden Natur, — gegenüber den künstlichen Schranken noch so ehrenwerthen gemessenen Spießbürgerthumes mit seinem Sang und Klang.

Aus dem Schooße der Meister aber, begreiflich, sturmvolle Auflehnung gegen solchen Neuerungsversuch.

Oho! Das Volk! Ja, das wär schön!
Ade dann Kunst und Meistertön'!

(Hörten wir nicht weiter oben die Nürnberger rufen, „es müsse stets ein Unterschied zwischen dem Meistergesang und der gemeinen Poeterei sein und bleiben"?) Dem Volk die Regeln hingeben, meinen sie, hat keinen Sinn.

Wer kennt die Regeln besser, und wer sorgt mehr für deren Wahrung durch die Zunft, als er?

Doch einmal im Jahre fänd ich's weise,
daß man die Regeln selbst probir',
ob in der Gewohnheit trocknem Geleise
ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier':
und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,
das sagt euch nur,
wer nichts weiß von der Tabulatur.

Wie fällt dies Wort so warm in das Herz der Jugend, die ihre Vertreter in dem geschlossenen Kreise unserer Versammlung sieht. Denn die Lehrbuben springen, zu Beckmesser's Aerger, alsbald auf und reiben sich die Hände. Ein scheinbar kleiner, und doch so bedeutender feiner Zug.

Als selbst-jugendlicher Vermittler zwischen Volk und „Kunst" steht er da, der Meister Sachs, wenn er weiter mahnt:

Drum mocht's euch nie gereuen,
daß jährlich am Johannisfest,
statt daß das Volk man kommen läßt,
herab aus hoher Meister-Wolk'
ihr selbst euch wendet zu dem Volk.
Ein Freisingen wird gehalten;
und obgleich immer die Regeln walten,
nach Lust und Laune, ungequält,
Stoff und Vers Jeder sich wählt:

dem Volke soll's behagen;
nun dächt' ich, läg' es nah,
ihr ließt es selbst euch auch sagen,
ob das ihm zur Lust geschah?
Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs',
bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs.

Das heißt den Meistern, der Gunst des Volkes nachlaufen zu Fall und Schmach der Kunst.

Drin bracht' er's weit, der hier so dreist:
Gassenhauer dichtet er meist,

— ist des vortrefflichen Beckmesser Sentiment.

Pogner begnügt sich schon mit seinem Neuen, das er vorgeschlagen, warnt vor dem Zuviel auf einmal und fragt, mit Bejahung der Meister, ob die von ihm gestellte Gabe und Regel gefalle? Nun wohl denn, — dem Sachs genügt wenigstens die Ausschlags-Stimme der Jungfrau. Aber Beckmesser's Galle gegen den Schuster ist und bleibt geschwollen, und droht das Ueberlaufen.

Nachdem der Streitpunkt erledigt ist, wird nach dem Werber gefragt, der ein Jung-Gesell sein müsse.

Beckmesser's Galle hat zum Erguß jetzt die beste Gelegenheit. „Vielleicht auch ein Wittwer? Fragt nur den Sachs!"

„Nicht doch, Herr Merker!" entgegnet Der ruhig, —

— Aus jüng'rem Wachs
als ich und ihr muß der Freier sein,
soll Evchen ihm den Preis verleihn.

Pogner empfiehlt nun und stellt als Freiungbegehrenden vor: den Junker von Stolzing. Schöne Bescheerung das, wenn auch keine ungeahnte, — für den armen Beckmesser, der laut sein Veto mit einem: „Zu spät!" einlegt.

„Der Fall ist neu. — Ein Ritter gar?" meinen die Meister. Aber ein Pogner hat für ihn gesprochen!

Nun die herkömmlichen Fragen; zunächst nach ehrlicher Geburt. Die beantwortet sofort Pogner mit seiner Bürgschaft für des Junkers freie und edle Abstammung.

Als seines Stammes letzter Sproß
verließ er neulich Hof und Schloß,
und zog nach Nürnberg her,
daß er hier Bürger wär'.

„Neu Junker-Unkraut! Thut nicht gut", raunt Beckmesser dem Nachbar zu.

Hierauf die zweite Frage: welches Meisters Gesell?

Die beantwortet der Junker selbst:

Am stillen Herd in Winterszeit,
wenn Burg und Hof mir eingeschneit,
wie einst der Lenz so lieblich lacht,

und wie er bald wohl neu erwacht,
ein altes Buch, vom Ahn vermacht,
gab mir das oft zu lesen:
Herr Walther von der Vogelweid,
der ist mein Meister gewesen.

Den nennt Sachs einen guten Meister.

— Doch lange schon todt!
wie lehrt' ihn der wohl der Regel Gebot?

wirft Beckmesser mit merkerischer Miene ein.

Doch in welcher Schule das Singen gelernt? fährt der Jungmeister Kothner in der Fragstellung fort.

Wenn dann die Flur vom Frost befreit,
und wiederkehrt die Sommerszeit,
was einst in langer Winternacht
das alte Buch mir kund gemacht,
das schallte laut in Waldespracht,
das hört' ich hell erklingen:
im Wald dort auf der Vogelweid,
da lernt' ich auch das Singen, —

ist Walther's zweite Antwort.

Oho! Von Finken und Meisen
lerntet ihr Meister-Weisen?
Das mag denn wohl auch darnach sein!

ertönt darauf eine gellende Stimme. Wem anders kann sie angehören, als Freund Beckmesser? Meister Vogelgesang gefallen die zwei Stollen, die der Junker

eben eingefaßt. Aber der Meister muß mit seinem Namen dem merkerischen Beckmesser seinen Fürwitz büßen:

Ihr lobt ihn? Meister Vogelgesang,
Wohl weil er vom Vogel lernt den Gesang?

Kothner fragt, ob er weiter fragen solle? Aber ihn dünkt, der Junker sei fehl am Orte.

Das wird sich bäldlich zeigen:
wenn rechte Kunst ihm eigen
und gut er sie bewährt,
was gilt's wer sie ihn gelehrt?

— wirft Sachs sein Gewicht in die Wagschale.

So mag denn der junkerliche Werber antworten, ob er bereit sei, zur Stunde hier zu zeigen, daß ihm nach selbsteigener Erfindung ein Meisterlied gerathe.

Da strömt Walther — wie einen Abgesang — seine begeisterte Antwort aus gehobener Brust dahin:

Was Winternacht,
was Waldes Pracht,
was Buch und Hain mich wiesen;
was Dichtersanges Wundermacht
mir heimlich wollt' erschließen;
was Rosses Schritt
bei'm Waffen-Ritt,
was Reihen-Tanz
bei heitrem Schanz
mir sinnend gab zu lauschen:

gilt es des Lebens höchsten Preis
um Sang mir einzutauschen,
zu eig'nem Wort und eig'ner Weis'
will einig mir es fließen,
als Meistergesang, ob den ich weiß,
euch Meistern sich ergießen.

Wie ein Rabe krächzt dem Nachbar Vogelgesang Beckmesser die Frage in das Ohr: „Entnahmt ihr, was der Worte Schwall?" „Ei nun, er wagts!" tönt Vogelgesang zurück, und Nachtigal singt leise für sich: „Merkwürd'ger Fall!"

Jungmeister Kothner bittet, das Gemerk zu bestellen und fragt:

Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

Des Jünglings weihevolle Entgegnung ist:

Was heilig mir,
der Liebe Panier
schwing' und sing ich, mir zu Hoff'.

„Das klingt — meint Kothner — uns weltlich," mit dem Ersuchen an den Merker, sich einzuschließen.

Nun ist die Reihe an unserm ehrlichen Beckmesser, seines ernsten Amtes zu walten. So erhebt er sich denn, der Mann der vollstreckenden poetischen Gerechtigkeit, und schreitet dem Gemerk zu, schweren Herzens, wie uns Miene, Blick und Wort vorahnend verkünden.

Ein saures Amt, und heut zumal;
wohl giebt's mit der Kreide manche Qual. —
Herr Ritter, wißt:
Sixtus Beckmesser Merker ist;
hier im Gemerk
verrichtet er still sein strenges Werk.
Sieben Fehler giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an:
wenn er über sieben Fehler verlor,
dann versang der Herr Rittersmann. —
Gar fein er hört;
doch daß er euch den Muth nicht stört,
säht ihr ihm zu,
so giebt er euch Ruh,
und schließt sich gar hier ein, —
läßt Gott euch befohlen sein.

Im Geleit dieser Salbung macht sich die Gerechtigkeit unsichtbar, nachdem ihr Repräsentant sich in das Gemerk gesetzt, mit den letzten Worten den Kopf höhnisch freundlich nickend herausgestreckt und den zuvor von einem Lehrbuben geöffneten Vorhang wieder ganz zusammengezogen.

Nachdem Kothner aus der Tabulatur die Bestimmungen über Bestandtheile und Gesätze eines Meistergesanges verkündet hat, mit der Weisung an den Bewerber, sich in den Singestuhl zu setzen, was dieser nur um der Geliebten willen thut, ruft Merker Beckmesser das gebräuchliche „Fanget an!" so grell wie möglich, und das ist aus diesem Munde außerordentlich grell.

An diese beiden Worte knüpft Walther nach einiger Sammlung sein Lied:

Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und wie in ferneren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weither nahet ein Schwellen,
das mächtig näher zieht;
es schwillt und schallt,
es tönt der Wald
von tausend holden Stimmen;
nun laut und hell
schon nah zur Stell',
wie wächst der Schwall!
Zum Glockenhall
wird das Gesumm' der Immen!
Der Wald
wie bald
antwortet er dem Ruf,
der neu ihm Leben schuf,
stimmte an
das süße Lenzes-Lied! —

Mit nichten ist der Gesang ungestört bisher verlaufen; er hat sich unmuthige Seufzer des Merkers und heftiges Anstreichen mit der Kreide gefallen lassen müssen. Diese Liebeszeichen sind auch dem Sänger nicht entgangen; er fährt, dadurch für eine kurze Weile gestört, dann beziehungsvoll fort:

In einer Dornenhecken,
von Neid und Gram verzehrt,
mußt' er sich da verstecken,
der Winter, Grimm-bewehrt:
von dürrem Laub umrauscht
er lauert da und lauscht,
wie er das frohe Singen
zu Schaden könnte bringen. —

Unmuthig vom Stuhle aufstehend, fährt er fort:

Doch: fanget an!
So rief es mir in die Brust,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief sich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Busens Raum:
das Blut, es wallt
mit Allgewalt,
geschwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht
mit Uebermacht
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonne-Gewühle:
die Brust,
mit Lust
antwortet sie dem Ruf,
der neues Leben mir schuf:
nun stimm' ich an
das hehre Liebes-Lied!

Auch das Heer der Merkeranstriche ist zum Meer

angeschwollen, vermuthlich, ja, jedenfalls in süßem Wonnegefühle. Beckmesser hält die mit Kreidestrichen überdeckte Tafel aus dem Gemerk heraus, zum zweideutigen Lachen der Meister. Der Protest des Sängers, daß er nun erst zu seiner Frauen Preis gelange, wie nichtig dem Merker! Er verläßt das Gemerk mit den Worten:

Singt, wo ihr wollt! hier habt ihr verthan! —
Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:
so lang' ich leb' ward's nicht erhört;
ich glaubt's nicht, wenn ihr's Alle auch schwört!

Welch' ein anfangs etwas leiserer, allmälig immer mehr anschwellender Sturm nun in der Versammlung! Vergebens, daß Walther wiederholt Verwahrung gegen die Unterbrechung einlegt; vergebens Pogner's: „Ein Wort, Herr Merker! Ihr seid gereizt!" Dem guten, höchlich entrüsteten Beckmesser ist das Merkeramt durch solchen Gesang verleidet. Aber versungen hat ihm der Ritter ohne Frage.

Von falscher Zahl und falschem Gebänd
schweig ich schon ganz und gar;
zu kurz, zu lang, wer ein Ende da fänd'!
Wer meint hier im Ernst einen Bar?
Auf „blinde Meinung" klag' ich allein:
sagt, konnt' ein Sinn unsinniger sein?

Unerhört das alles! „Man ward nicht klug! Ich

muß gestehn, ein Ende konnte Keiner ersehn;" so die Stimmen mehrer Meister. Wasser das auf Beckmesser's Mühle:

> Und dann die Weis'! Welch tolles Gekreis'
> aus „Abenteuer", = „blau Rittersporn" = Weis',
> „hoch Tannen" = und „stolz Jüngling" = Ton! —
>
> Ja, ich verstand gar nichts davon!

ergänzt den Merker der ehrenfeste Kothner, und so kann Jener siegesbewußt weiter ausrufen:

> Kein Absatz wo, kein' Coloratur,
> von Melodei auch nicht eine Spur!

Im Refrain des Durcheinander die Stimmen einer Anzahl von Meistern:

> Wer nennt das Gesang?
> 's ward einem bang!
> Eitel Ohrgeschinder!
> Gar nichts dahinter!

„Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!" Dies entsetzliche Vergehen kann Jungmeister Kothner nicht ungerügt lassen. — Fehlerprobe — kaum ist nach Beckmesser's Meinung auf sie zu bestehen nothwendig, vielmehr lieber gleich das Versingen erklärt.

Da ruft Hans Sachs, der vom Beginn an Walther mit wachsendem Ernste zugehört, ein „Halt!"

hinein in den Aufruhr der Meistersinger-Elemente mit des Merkers Drängen:

Halt! Meister! Nicht so geeilt!
Nicht jeder eure Meinung theilt. —
Des Ritters Lied und Weise
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verließ er unsre Gleise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf, —
der eignen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf!

Der Dorn im Auge Beckmesser's: Hans Sachs, verdient die strengste Abfertigung:

Aha! Schon recht! Nun hört ihr's doch:
den Stümpern öffnet Sachs ein Loch,
da aus und ein nach Belieben
ihr Wesen leicht sie trieben.
Singet dem Volk auf Markt und Gassen;
hier wird nach den Regeln nur eingelassen.

Welche Unbefangenheit, Feinheit und Würde spricht aus des ächten Menschen und Meisters ruhiger Entgegnung:

Herr Merker, was doch solch ein Eifer?
Was doch so wenig Ruh'?
Euer Urtheil, dünkt mich, wäre reifer,
hörtet ihr besser zu.
Dem Junker, der vor euch verlor,

ihm gabt ihr sieben Fehler vor:
Doch eines Meistergesanges Bar
gab euch der Jüngling vor;
daß der ganz glatt nach den Regeln war,
das entging des Merkers Ohr.

Der etwas über der Alltäglichkeit stehende Vogelgesang fand zwei Stollen wohlgerichtet, und Nachtigal hat auch den Abgesang herausgehört. Aber Freund Kothner ist die Weise „ganz konfus.“ Drum den Sänger zu Ende hören! heischt Sachs, der dem widersprechenden Beckmesser die Parteilichkeit der Freier-Nebenbuhlerschaft vorhält. Die Beruhigungsstimme Pogner's findet bei Beckmesser kein Gehör; vielmehr ein Blitz der Demüthigung auf den Handwerker:

Ei, was kümmert's doch Meister Sachsen,
auf was für Füßen ich geh'?
Ließ er drob lieber Sorge sich wachsen,
daß nichts mir drück' die Zeh'!
Doch seit mein Schuster ein großer Poet,
gar übel es um mein Schuhwerk steht;
da seht, wie es schlappt
und überall klappt!
all seine Verse und Reim'
ließ ich ihm gerne daheim,
Historien, Spiel' und Schwänke dazu,
brächt er mir morgen die neuen Schuh!

Eine Freude ist's zu vernehmen, wie der Schuhmacher-Poet ihm den sarkastischen Gegendienst leistet.

Ihr mahnt mich da gar recht:
doch schickt sich's, Meister, sprecht,
daß, find' ich selbst dem Eseltreiber
ein Sprüchlein auf die Sohl',
dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber
ich nichts drauf schreiben soll?
Das Sprüchlein, das euer würdig sei,
mit all' meiner armen Poeterei
fand ich noch nicht zur Stund';
doch wird's wohl jetzt mir kund,
wenn ich des Ritters Lied gehört: —
drum sing' er nun weiter ungestört!

Walther, in großer Aufregung, stellt sich auf den Singstuhl.

„Nichts weiter! Zum Schluß!" befiehlt der treffliche Merker, unter dem Nachhall der Meister. „Singt, dem Herrn Merker zum Verdruß!" muntert der Dichter den Dichter auf.

Da ist keine Zeit zu verlieren! Beckmesser holt, während Walther beginnt, aus dem Gemerk die Tafel herbei und hält sie zur Prüfung den Meistern vor, die er schließlich zu einem Kreis um sich zu vereinigen bemüht ist, dem er immer die Tafel zur Einsicht vorhält.

Die gewaltige Schlußscene, der Gipfelpunkt des Ganzen, läßt sich kaum schildern. Sie will gehört und gesehen sein, diese hin und herbrausende Woge leidenschaftlicher Erregung.

Derweil Beckmesser seiner Umgebung das lange Fehler-Register des Singers von der Tafel hastig abliest, als da figuriren: „Falsch Gebänd, unredbare Worte, Kleb-Silben, Laster gar, Aequivoca, Reim an falschem Orte, verkehrt, verstellt der ganze Bar, Flickgesang zwischen den Stollen, blinde Meinung allüberall, unklare Worte, Differenzen, Schrollen, falscher Athem, Ueberfall, ganz unverständliche Melodei", aus allen Tönen ein Mischgebräu, wohl über fünfzig, schlecht gezählt, — die Meister im Durcheinander ihr Zustimmungsvotum abgeben und auf Abstimmung dringen, — Pogner das Schwinden seiner Hoffnung für den Bewerber sich bekennt: — schleudert Walther, einem jugendlichen zürnend begeisterten Heros ähnlich, hoch aufgerichtet, die Worte und Töne seines Schlußliedes von dem Singstuhle hinunter und hinein in die erregte Masse:

Aus finstrer Dornenhecken
die Eule rauscht' hervor,
thät rings mit Kreischen wecken
der Raben heiß'ren Chor:
in nächt'gem Heer zu Hauf
wie krächzen all' da auf,
mit ihren Stimmen, den hohlen,
die Elstern, Kräh'n und Dohlen!
　　Auf da steigt
mit goldnem Flügelpaar
ein Vogel wunderbar:

sein strahlend hell Gefieder
licht in den Lüften blinkt;
schwebt selig hin und wieder,
zu Flug und Flucht mir winkt.
Es schwillt das Herz
von süßem Schmerz,
der Noth entwachsen Flügel;
es schwingt sich auf
zum kühnen Lauf,
zum Flug durch die Luft
aus der Städte Gruft,
dahin zum heim'schen Hügel;
dahin zur grünen Vogelweid',
wo Meister Walther einst mich freit';
da sing ich hell und hehr
der liebsten Frauen Ehr':
auf da steigt,
ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt,
das stolze Minne-Lied. —
Ade! ihr Meister hinied'!

Nur Einer ist's, der diesem Gesange folgte: Hans Sachs. Eitel jedoch sein Mahnen an die Uebrigen, dem Sange Gehör zu schenken. Es prallt an tauben Ohren ab.

Ha, welch ein Muth!
Begeistrungs-Gluth! —
Ihr Meister, schweigt doch und hört!
Hört, wenn Sachs euch beschwört! —
Herr Merker da! gönnt doch nur Ruh'!
Laßt And're hören! gebt das nur zu! —

Umsonst! All' eitel Trachten!
Kaum vernimmt man sein eigen Wort!
Des Junkers will Keiner achten: —
das heiß' ich Muth, singt der noch fort!
Das Herz auf dem rechten Fleck:
ein wahrer Dichter-Reck! —
Mach' ich Hans Sachs wohl Vers' und Schuh',
ist Ritter der und Poet dazu.

Das empfängliche jugendliche Häuflein der Lehrbuben, welche sich im Seelengaudium längst die Hände rieben und von ihrer Bank aufsprangen, schließt jetzt wieder seinen Reihen, um das Gemerk tanzend:

Glück auf zum Meistersingen,
mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen:
Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Der zum Gärtner gesetzte Bock hat das Feld lustig verwüstet. Die Anderen, der Heerde gleich, mit ihm. Beckmesser's Aufforderung:

Nun Meister, kündet's an!

folgt natürlich der Endspruch:

Versungen und verthan!

nach welchem Alles in Aufregung auseinander geht.

Dem eben durchlebten sturmbewegten Sommernachmittage ist ein heiterer Sommerabend gefolgt. Er umfängt uns an der Schwelle des zweiten Aufzugs, um allmälig der Sommernacht Platz zu machen.

Im Front einer Straße Nürnbergs, in welche wir jetzt eintreten, und die in der Mitte von einer schmalen Gasse, nach dem Hintergrunde zu krumm abbiegend, durchschnitten wird, bieten sich zwei Eckhäuser dar, von denen das eine — reichere — rechts das Haus Pogner's, das andere — einfachere — links das des Haus Sachs. Zu Pogner's Hause führt von der vordern Straße aus eine Treppe von mehren Stufen: vertiefte Thüre mit Steinsitzen in den Nieschen; zur Seite der Raum, nahe an Pogner's Hause, durch eine dickstämmige Linde abgegränzt; grünes Gesträuch an derem Fuß, vor welchem eine Steinbank. — Der ebenfalls nach der vordern Straße zu gelegene Eingang an Sachsen's Hause läßt uns eine getheilte Ladenthür, die unmittelbar in die Schusterwerkstatt führt, dicht dabei einen blühenden Fliederbaum gewahren, dessen Zweige bis über den Laden hereinhängen; nach der schmalen Gasse hat das Haus noch zwei Fenster, von welchen das eine zur Werkstatt, das andere zu einer dahinter liegenden Kammer gehört.

Freund David producirt sich uns jetzt in einer andern äußeren Thätigkeit, als am Kirchennachmittag, in einer prosaischeren: er ist darüber her, die Fenster-

laden nach der Gasse zu von außen zu schließen; mehre Lehrbuben folgen seinem Beispiele bei anderen Häusern. Aber während die Kollegen harmlos den morgenden Johannistag mit seinen Blumen und Bändern anrufen, träumt David, viel beziehungsvoller auf die eigene werthe Person, von höheren Dingen: — der Meistersingerstaffel und ihren Ehren:

„Das Blumenkränzlein von Seiden fein,
möcht' es mir balde beschieden sein!"

Aut Caesar, aut nihil! leuchtet aus dem Wunschsprüchlein hervor.

Da naht die treue, sorgliche Liebe, die nach zwei Seiten hin wacht und waltet, in Gestalt unserer Magdalene mit einem Korbe am Arm, der uns an ein früheres holdes, freilich nicht unbedingtes Versprechen erinnert:

Bring' dir was Gut's; schau nur hinein;
Das soll für mein lieb Schätzel sein. —

Doch nicht ohne Weiteres, denn:

Erst aber schnell, wie ging's mit dem Ritter?
Du riethest ihm gut? Er gewann den Kranz?

Ein ächt weiblicher Zug. Wie sie sich's in ihrem Kopf ausgesonnen und zurechtgelegt, ohne Rücksicht auf die starren, beschränkenden Verhältnisse des

Lebens, des Geschäftes, die ihr unbekannt, das muß in Erfüllung gehen und für das Gegentheil hat der arme, unschuldige Mandatar zu büßen, so oder so. Darauf die Unglückskunde von David's Lippen:

Ach Jungfer Lene! Da steht's bitter;
der hat verthan und versungen ganz!

Ein Donner- und Hagelschlag auf ruhige und lachende Fluren nach jener andern Seite! — Du armer David! Wohin nun deine Hoffnung auf den Speisekorb? Denn ach! Kaum hat die Liebende die Schreckensbotschaft vernommen, kaum hat David die verlangende Hand nach dem schönen Spendebehälter ausgestreckt, als die Trostlose ihn schmerzbewegt mit der nicht eben liebevollen Apostrophe heftig zurückzieht:

Hand von der Taschen!
Nichts da zu naschen!

und mit dem Rufe:

Hilf Gott! Unser Junker verthan!

in Pogner's Haus zurückeilt.

Was hilft's nun unserm verblüfften unschuldigen David, daß er das glücklichere Loos des Beneideten theilte? Denn jetzt kömmt ihm zum Schaden noch der Spott. Die Lehrbuben, deren scharfem Auge die kurze

Scene nicht entgangen ist, präsentiren sich dem Getäuschten, wie glückwünschend:

Heil, Heil zur Ehr' dem jungen Mann!
Wie glücklich hat er gefreit!
Wir hörten's Alle und sahen's an:
der er sein Herz geweiht,
für die er läßt sein Leben,
die hat ihm den Korb nicht gegeben.

Je heftiger er auffährt, desto lustiger der Spott. Die lose Lehrburschenschaar umtanzt ihn mit dem Liedlein:

Johannistag! Johannistag!
Da freit ein Jeder wie er mag.
Der Meister freit,
Der Bursche freit!
Da giebt's Geschlamb und Geschlumbfer!
Der Alte freit
die junge Maid,
Der Bursche die alte Jumbfer! —
Juchhei, juchhei! Johannistag!

David, im Begriff wüthend drein zu schlagen, wird in seinem gerechten Vorhaben von dem dazwischen tretenden Sachs unterbrochen, vor dem die Buben wie Spreu auseinander stieben. Das thatsächliche Begegnen David's mit den Jungen ist nicht das erste, denn Sachs „trifft ihn wieder am Schlag," worauf er ihn zur Ruh, in's Haus, zum Schließen und Lichtmachen

verweist. Aber die Kunst will, trotz alledem, dem Burschen nicht aus den Gliedern. Er fragt, ob er noch Singstunde habe? Sachs hat die Kirchenscene nicht vergessen:

Nein! singst nicht!
Zur Straf' für dein heutig' frech Erdreisten. —

Es wird ihm an Stelle der Poesie die baare Prosa zudictirt:

Die neuen Schuh' steck auf den Leisten.

Als Beide in die Werkstatt eingetreten sind, nahen, schweigsam und in Gedanken, von der Gasse herauf Pogner und Eva.

Gern möchte Pogner noch Nachbar Sachs sprechen, denn der heutige Vorgang, mehr noch das morgende Vorhaben scheinen ihn lebhaft zu beschäftigen. Doch besser, Nein! War doch Sachs nicht ganz seiner Ansicht, meinte der doch, er gehe zu weit.

Will Einer Selt'nes wagen,
was ließ' er da sich sagen? —

Das Nebeneinander von Vater und der beklommnen Tochter auf der Steinbank unter der Linde am lieblichlinden Abend löst jenem das Herz zur Mittheilung. Ein gutes Vorzeichen ist ihm die labende Abendmilde:

Das deutet auf den schönsten Tag,
der morgen dir soll scheinen.
O Kind, sagt dir kein Herzensschlag,
welch Glück dich morgen treffen mag,
wenn Nüremberg, die ganze Stadt
mit Bürgern und Gemeinen,
mit Zünften, Volk und hohem Rath,
vor dir sich soll vereinen,
daß du den Preis,
das edle Reis
ertheilest als Gemahl
dem Meister deiner Wahl?

Unterdessen ist Magdalene an der Thür erschienen, das Nachtmahl anzukünden, worauf Pogner sich erhebt und in's Haus geht. Eva erfährt von der Dienerin mit Schrecken die David'sche Unglückskunde vom Versingen des Junkers und beschließt auf Magdalenens Rath noch heut' an Sachs sich um Gewißheit zu wenden, der sie lieb habe.

Dieser erscheint in leichter Hauskleidung in der Werkstatt und heißt David, der an seinem Werksitze verblieben war, ihm an die Thür Tisch und Schemel zu rücken, sich selbst aber zu Bett zu legen, um die Dummheit von heute zu verschlafen und bei Zeiten morgen klüger aufzuwachen.

Sachs legt sich nun die Arbeit zurecht, setzt sich an der Thüre auf den Schemel, läßt dann die Arbeit wieder liegen und lehnt, mit dem Arme auf den geschlossenen Untertheil des Ladens gestützt, sich zurück.

Wie duftet doch der Flieder
so mild, so stark und voll!
Mir löst es weich die Glieder,
will daß ich was sagen soll. —

Vielleicht wär's besser, Freund Flieder gäbe ihn, den armen einfältigen Mann, von der Poeterei frei, um nur das Leder zu strecken, — so meint der in Sinnen versunkene Meister, dem die Arbeit nicht von der Hand will.

Und doch, 's will halt nicht gehn. —
Ich fühl's — und kann's nicht verstehn; —
kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen;
und faß' ich es ganz, — kann ich's nicht messen. —
Doch wie auch wollt' ich's fassen,
was unermeßlich mir schien?
Keine Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin! —
Es klang so alt, und war doch so neu, —
wie Vogelsang im süßen Mai:
wer ihn hört,
und wahnbethört
sänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. —
Lenzes Gebot,
die süße Noth,
die legten's ihm in die Brust:
nun sang er wie er mußt'!
Und wie er mußt', so konnt' ers';
das merkt' ich ganz besonders:
dem Vogel, der heut sang,

dem war der Schnabel hold gewachsen;
ward auch den Meistern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen.

Eva ist auf die Straße getreten, hat schüchtern spähend sich der Werkstatt genähert und steht unvermerkt an der Thüre bei Sachs, ihn begrüßend zu seiner angenehmen Ueberraschung. Die neuen Schuhe sind wohl — meint der Meister schalkhaft — die Ursache des lieben Besuches. Die sind, entgegnet das Mädchen, noch gar nicht probirt; so schön, so reich sind sie geziert, daß sie noch nicht an die Füße sie sich getraut. — Aber sie sind ja ihre Brautschuhe auf morgen, meint Sachs.

Nun ist die Fahrwasserstraße für das Schifflein ihres Planes etwas angeebnet. In einem Zwiegespräch voller Reiz und Frische, voller Feinheit und Schalkheit von Seiten Beider, strebt das schlaue umschmeichelnde Kind, dessen Absicht der nicht minder schlaue Meister wohl durchschaut, nachdem es aus seinem Munde von Beckmesser's morgender Sing-Bewerbung und dem Schuhanfertigen für den „derben Gast" widerwillig vernommen, — dem erzielten Punkte zu. Der Freier macht ihr Noth. Vielleicht befreit sie der Sachs von ihm, wenn er selbst als Freier für sie auftritt, meint das neckische Kind. — Freilich, dann hätte der kinderlos gewordene Witwer („Hatt' einst ein Weib, und Kinder genug") ein Kind und auch ein Weib; „ja,

ja, das hast du dir schön erdacht.“ — Wie? am Ende ließe sich der Meister wohl gar gefallen, daß ihm unter der Nase weg der Beckmesser sie ersänge? — Könnte er's wehren, wenn's diesem gelänge? Dem wüßte allein der Vater Rath. — An ihn sie verweisen? Wo solch' ein Meister den Kopf nur hat! Käme sie zum Meister, wenn sie zu Hause Rath fände? — Sie hat recht: im Kopfe ist's ihm kraus von der heutigen Freiung her.

Der Zielpunkt ist jetzt gefunden. Eva's gespannte Neugier wird, unliebsam genug, befriedigt. Sie erfährt durch Sachs den unglücklichen Ausgang der Freiung eines Junkers. „Wie? ohne Gnade versungen?“

> Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh?
> Sang er so schlecht, so fehlervoll,
> daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?

Da ist nicht zu rathen und zu helfen:

> Mein Kind, für den ist Alles verloren,
> und Meister wird der in keinem Land;
> denn wer als Meister ward geboren,
> der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Nur Eines noch, heischt die nach dem letzten Rettungsanker blickende Eva: Hat er keinen Meister zum Freund sich gewonnen? —

> Das wär' nicht übel! Freund ihm noch sein!
> Ihm, vor dem Alle sich fühlten so klein!

Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen,
mag er durch die Welt sich raufen!
was wir erlernt mit Noth und Müh,
dabei laßt uns in Ruh verschnaufen!
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:
Sein Glück ihm anderswo erblüh! —

ist Sachsen's ironische und zugleich unmuthig sarkastische Erwiderung, deren tieferen Sinn das schmerzlich erregte Mädchen nicht erkennt. Denn wir sehen sie sich heftig erheben mit der Apostrophe:

Ja, anderswo soll's ihm erblühen,
als bei euch garst'gen, neid'schen Mannsen:
wo warm die Herzen noch erglühn,
trotz allen tück'schen Meister Hansen! —

Und so muß es auch — ein charakteristischer Zug des in mächtiger blinder Einseitigkeit der Liebe überwallenden Frauenherzens — der arme, so treue, so unverstandene Sachs stattlich mit entgelten bei'm Zuruf an die auf Geheiß des Vaters winkende Dienerin:

Ja, Lene! Gleich! ich komme schon!
Was trüg' ich hier für Trost davon?
Da riecht's nach Pech, daß Gott erbarm'!
Brennt' er's lieber, da würd' er doch warm!

Wir haben längst entnommen, wie mit dem Antheil des Dichters am Dichter auch die Theilnahme des Menschen am Menschen bei unserm Sachs gewachsen

ist. Wenn dort der Antheil in Bewunderung überging, in die aus dem jungen Herzen und lichten Geiste des gereiften Kunstmeisters strömende Bewunderung, die, mit rührender Bescheidenheit, in dem Dichterjüngling den Höheren erblickt: so quillt hier die Theilnahme an dem gefährdeten jungen Liebesglück aus einer gedoppelten Regung, die aber eine Einheit ist, — das Eins der Liebe. Der Hans Sachs, wie wir ihn bisher kennen gelernt, mußte mit jener Bewunderung die Liebe verschwistern, die neidlose, halb unwillkürliche, halb bewußte, eine der keuschesten und edelsten, aber auch seltensten Empfindungen der Menschenbrust überhaupt, der Mannesbrust insbesondere, — und Hand in Hand mit ihr die Liebe des Vaters zum Kinde, zu der Jungfrau, die, wie er uns im Zwiegespräch mit Eva sagt, er als Kind in den Armen getragen hat. Und diese Zwei, die geliebten, sollten nicht ein Paar werden? Die Liebe sollte nicht durch Liebe Lohn und Beglückung finden?

Das Alles geht sicherlich im Herzen und im Geiste des Menschen Hans Sachs vor, des warmbesonnenen Mitrepräsentanten der wahren Menschen- und Dichterpoesie, gegenüber dem Zwange der Verknöcherung, — wenn er in schlichtem Nachsatz zu Eva's letzter Rede mit bedeutungsvoller Bewegung des Hauptes die wenigen Worte vor sich hinspricht: „Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: schaff' Rath!" Es liegt in

ihnen eine Welt von Liebe, Seelenkunde und Energie, — wie auf der ganzen Scene zwischen dem Mann und dem Mädchen der erquickende Duft eines natürlichen, unnennbaren Zaubers ruht, der nur im ächten Menschenherzen webt und daraus an's Licht emporsteigt.

„Schaff' Rath"! Was Sachs oben von dem Jüngling verkündete, der da sang' wie er mußt', und wie er mußt', es konnte, — das gilt von ihm selbst, das sagt er in diesen zwei Worten. Er will, weil er muß, und weil er muß, so kann er's! Auch bei ihm, um ihn „Lenzesgebot, die süße Noth" für sein freudiges Schaffen. —

Die trotzende und zürnende Eva hat, nachdem sie Sachs den Rücken gekehrt, unter der Thür ihres väterlichen Hauses von Magdalene die Doppelkunde empfangen, daß der Vater gerufen und daß Beckmesser, wie er ihr zu melden aufgetragen habe, dem Mädchen zur Nacht etwas Schönes singen und geigen wolle, um zu sehen, ob das Lied ihr zu Gefallen gerathen. „Das fehlte auch noch! Käme nur Er", — der Geliebte! — Aber auch Lene hat ihre Liebesinteressen und Liebessorgen: — David, nach welchem sie die theilnahmlose, verächtlich abweisende Eva vergeblich fragt. „Ich war zu streng; er wird sich grämen." Im Nu wird der Plan von Eva festgesetzt, daß Magdalene an Eva's Stelle für Beckmesser und sein Lied an's Fenster zu gehen habe. Willkommen für Magdalene: das machte

David eifersüchtig; er schläft nach der Gasse zu und das Sehen und Hören wird ihm nicht entgehen.

Da nahen Schritte: das Ohr der Liebe hört einen süßen Klang heraus. — Während des' hat Sachs die obere Ladenthür geschlossen, so daß sie nur ein wenig Licht noch durchläßt und er selbst fast ganz verschwindet. Ein anderes Licht erglänzt auf Eva: Walther ist die Gasse heraufgekommen, biegt um Pogner's Haus herum, und die Jungfrau, die auf des Vaters Ruf von der Dienerin am Arm hineingezogen worden, stürzt dem Geliebten mit leisem Schrei: „Da ist er!" entgegen, ihn als Helden des Preises und ihren einzigen Freund begrüßend. Das erste weist er leidenschaftlich ab: „Sein Begeistern fand Verachten und nicht darf er nach der Freundin Hand trachten." Auch der Vater, an sein Wort gebunden, kann nicht zurück, — so weiß er. Drum hat er mit Lieb' und Gluth gesungen, um den Meisterschlag zu verdienen.

Doch diese Meister!
Ha, diese Meister!
Dieser Reim-Gesetze
Leimen und Kleister!
Mir schwillt die Galle,
Das Herz mir stockt,
denk' ich der Falle,
darein ich gelockt! —
Fort in die Freiheit!

Dorthin gehör' ich,
da wo ich Meister im Haus!
Soll ich dich frei'n heut,
dich nun beschwör' ich:
Flieh' und folg' mir hinaus! —
Keine Wahl ist offen,
nichts steht zu hoffen!
Ueberall Meister,
wie böse Geister,
seh' ich sich rotten
mich zu verspotten:
mit den Gewerken,
aus den Gemerken,
aus allen Ecken,
auf allen Flecken,
seh' ich zu Haufen
Meister nur laufen,
mit höhnendem Nicken
frech auf dich blicken,
in Kreisen und Ringeln
dich umzingeln,
näselnd und kreischend
zur Braut dich heischend,
als Meisterbuhle
auf dem Singestuhle
zitternd und bebend
hoch dich erhebend: —
und ich ertrüg' es, sollt' es nicht wagen
grad' aus tüchtig drein zu schlagen?

Da vernimmt er einen Hornton. Mit emphatischer Geberde legt er die Hand an sein Schwert und ruft in wildem Hinstarren ein „Ha!" . . .

Geliebter, spare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn! —

ruft Eva besänftigend ihm zu.

Hat nicht diese drastisch-bewegte Scene bis hierher noch einen allgemeineren tiefer greifenden, bedeutsamen Sinn, — den Charakter der ironischen Allegorie? Der als Meister geborene Dichter, — die „Meister", — der Nachtwächter mit seinem Horn. Und welcher Nerv der Komik im Kontraste des aufstürmenden, hochbegeisterten und kampfesmuthigen ritterlichen Jugendtrotzes gegen das geträumte Feindeszeichen, das sich in den unschuldigen, nüchternen Pflichthornruf des nächtlichen Polizeidienstmanns auflöst!

Auf Eva's Geheiß birgt sich Walther unter der Linde indeß Jene in's Haus verschwindet, um — dem Meistergericht zu entweichen, und der herangekommene Nachtwächter sein gewöhnliches Lied absingt. Einer ist's, der dem Gespräche der Liebenden gelauscht: Hans Sachs, hinter der Ladenthüre, die er jetzt, bei eingezogenem Lampenlichte, ein wenig mehr öffnet:

Ueble Dinge, die ich da merk':
eine Entführung gar im Werk!
Aufgepaßt! das darf nicht sein!

Und so wird er der gute Engel unbesonnener Jugend. Eva, „das thörige Kind", wie sie sich jetzt

nennt, ist in Magdalenens Kleidung zurückgekommen, sinkt dem Geliebten an die Brust, der „nun wohl weiß, daß er gewann den Meisterpreis“ — und Beide wenden sich, um in die Gasse zur Flucht einzubiegen. Da läßt Sachs, nachdem er die Lampe hinter eine Glaskugel gestellt, einen Lichtschein durch die wieder geöffnete Ladenthüre fallen, so daß das Paar sich plötzlich hell erleuchtet sieht.

Die Flucht durch die bequeme und sichere Gasse hat somit ein augenblickliches Hinderniß erlitten; der Schuster muß erst vom Fenster fort und er kennt, wie Eva sagt, den Ritter. Den Freude- und Hoffnungsstrahl, der nun aus Walther's Seele auf seinen „Freund“ Sachs fällt, verscheucht Eva's Kunde: „Von dir zu sagen Uebles nur wußt' er.“ Als der enttäuschte Walther in Begriff steht, das feindliche Licht bei Sachs gewaltsam zu löschen, und er von Eva von diesem Vorhaben zurückgehalten wird, hat sich Beckmesser von der Gasse herauf genahet und auf dem Steinsitz zwischen den beiden Fenstern von Sachsens Hause, nach dem gegenüberliegenden Fenster des Pognerschen Hauses aufmerksam lugend, niedergelassen, worauf er eine mitgebrachte Laute stimmt.

Nach Vernehmung des ersten Tones hat Sachs, von einem plötzlichen Einfall erfaßt, sein Licht wieder etwas eingezogen, leise auch den untern Theil des Ladens geöffnet und den Werktisch ganz unter die

Thüre gestellt, auf Eva's Ausruf: „'s ist Beckmesser schon!" mit einem: „Aha! ich dacht's!" leise für sich geantwortet. Desto lauter Walther's Antwort:

Der Merker! Er? in meiner Gewalt?
Drauf zu! den Lungrer mach' ich kalt!

Dem Heißsporn wehrt Eva mit Hinweis auf den schlafenden Vater und den flüchtigen Zweck des Sängers, und so dient das nahe Gebüsch an der Bank unter der Linde zum Versteck.

Das heftige Geklimper Beckmesser's auf der Laute, der voll Ungeduld nach dem sich noch nicht öffnenden Fenster blickt, erleidet durch Sachs eine wirksame Unterbrechung. Denn er läßt das Licht wieder hell auf die Straße fallen und singt zur Begleitung der lauten Hammerschläge auf den Leisten vorweg dem Beckmesser'schen Liedlein sein kräftiges, gar tief beziehungsvolles Lied:

Jerum! Jerum!
Halla Halla he!
Oho! Trallalei! o he!
Als Eva aus dem Paradies
von Gott dem Herrn verstoßen,
gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
an ihrem Fuß, dem bloßen.
das jammerte den Herrn,
ihr Füßchen hat er gern;
und seinem Engel rief er zu:
„da mach' der armen Sünd'rin Schuh'!

Und da der Adam, wie ich seh',
an Steinen dort sich stößt die Zeh',
daß recht fortan
er wandeln kann,
so miss' dem auch Stiefeln an!"

Der von dem „Schreien des groben Schusters" gewaltig gestörte, zudem über Sachsens nächtiges Arbeiten verwunderte Beckmesser erhält von Diesem, der ebenfalls sein Befremden über des Merkers Wachsein äußert, die Entgegnung, sein Arbeiten gelte den bewußten Schuhen; morgen habe er sie, — eine Entgegnung, die ihm ein:

Hol' der Teufel die Schuh'!
Ich will hier Ruh'!

einträgt.

Unwille der Ungeduld über den Störenfried auf beiden Seiten: dort bei dem entführungskühnen Junker, hier bei dem unterbrochenen Klimperer. Wer sich nicht beirren läßt, ist unser Hans Sachs. Er schwingt zu einem zweiten Verse wacker den klopfenden Hammer.

Jerum ꝛc.
O Eva! Eva! Schlimmes Weib!
Das hast du am Gewissen,
daß ob der Füß' am Menschenleib
jetzt Engel schustern müssen!
Bliebst du im Paradies,
da gab' es keinen Kies!

Ob deiner jungen Missethat
handtier' ich jetzt mit Ahl und Draht,
und ob Herrn Adam's übler Schwäch'
versohl' ich Schuh' und streiche Pech!
Wär' ich nicht fein
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuster sein!

Das Lied mündet nun in ein bewegtes Quartett aus, in welchem Jedes seiner Stimmung den Lauf läßt, mit Hans Sachs als Mittelpunkt. Beckmesser fängt an, in gelinde Verzweiflung zu gerathen und verlangt wiederholt Schweigen; Sachs in höchster Seelenruhe macht sein gutes Recht und die drängende Schuharbeit geltend, dazu noch:

Des Nachts arbeiten
macht Beschwerden!
Wenn ich da munter
bleiben will,
da brauch' ich Luft
und frischen Gesang,
drum hört, wie der dritte
Vers gelang!

Walther ist zweifelhaft, ob das Lied ihnen oder dem Merker gelte; Eva glaubt jetzt: ihnen Dreien, und ist vom Liede betrübt und schmerzlich berührt; ihr ahnt nichts Gutes; der Jüngling aber hört es kaum, denn, welch' holder Traum! sie ist bei ihm.

Sachs hebt nun den dritten Vers an, unbekümmert um Beckmesser's trostlosen Zustand und sein Rufen: „Er macht mich rasend! Das grobe Geschrei! Am Ende denkt sie gar, daß ich das sei!“ und singt die prächtige Strophe mit der Laune sinnigen Humors und der bedeutungsvollen Weihe dichterischer Begeisterung zu Ende:

Jerum &c.
O Eva! Hör' mein' Klageruf,
mein' Noth und schwer Verdrüßen!
Die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,
sie tritt die Welt mit Füßen!
Gäb' nicht ein Engel Trost,
der gleiches Werk erloost,
und rief mich oft in's Paradies,
wie dann ich Schuh' und Stiefel ließ!
Doch wenn der mich im Himmel hält,
dann liegt zu Füßen mir die Welt,
und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh-
macher und Poet dazu.

Inzwischen hat sich das Fenster in Pogner's Hause leise geöffnet. „Herr Gott! 's ist sie!“ ruft Beckmesser in größter Aufregung angesichts des noch dauernden Liedes. „Jetzt bin ich verloren, singt der noch fort!“ — Er zieht nun aus einem andern Register seine besten Schmeichelkünste: Die unseligen Schuhe sind längst vergessen; ein werther Schuster,

der liebe Hans Sachs, doch als Kunstfreund noch verehrungswürdiger; sein Urtheil hält er hoch, —

drum bitt' ich: hört das Liedlein doch,
mit dem ich morgen möcht' gewinnen,
ob das auch recht nach euren Sinnen.

Die Lockung, nach welcher Beckmesser wieder auf der Laute zu klimpern beginnt, um die Gestalt am Fenster zu beschäftigen, verfängt bei Sachs nicht.

„Seit sich der Schuster dünkt Poet,
gar übel es um eu'r Schuhwerk steht;"
ich seh' „wie's schlappt
und überall klappt:"
drum laß ich Vers und Reim
gar billig nun daheim,
Verstand und Kenntniß auch dazu,
mach' euch für morgen die neuen Schuh'.

Beckmesser beschwört ihn, der vom Volke geehrt, auch „der Pognerin" werth, ihn anzuhören, damit er wisse, was Sachs gefalle, was nicht, um sich morgen danach zu richten.

Ei laßt mich doch in Ruh'!
Wie käm' solche Ehre mir zu?
„Nur Gassenhauer dicht' ich zum meisten;"
drum sing' ich zur Gassen und hau' auf den Leisten.

So giebt Sachs dem Merker die Lobsprüche aus der Freiungsscene von heut' morgen reichlich zurück,

und wendet sich lustig seinem Liede und der Arbeit wieder zu: „Jerum! Jerum! Halla Halla hei!“ — „Verfluchter Kerl!“ schreit Beckmesser:

— den Verstand verlier' ich
mit seinem Lied voll Pech und Schmierich! —

Als aber Sachs sich nicht beirren läßt und sein „O Eva! Eva! schlimmes Weib!“ von neuem anhebt, — da reißt dem Aermsten der dünne Geduldsfaden. Er zeigt sein wahres Gesicht und ruft in heftigem Wuthausbruch:

O ihr boshafter Geselle!
Ihr spielt mir heut' den letzten Streich!
Schweigt ihr nicht auf der Stelle,
so denkt ihr dran, das schwör ich euch!
Neidisch seid ihr, nichts weiter,
dünkt ihr euch gleich gescheiter:
daß Andere auch 'was sind, ärgert euch schändlich!
Glaubt, ich kenne euch aus- und inwendlich!
Daß man euch noch nicht zum Merker gewählt,
das ist's, was den gallichten Schuster quält.
Nun gut! So lang' als Beckmesser lebt
und ihm noch ein Reim an den Lippen klebt,
so lang' ich noch bei den Meistern was gelt',
ob Nürnberg „blüh' oder wachs',“
das schwör' ich Herrn Hans Sachs,
nie wird er je zum Merker bestellt!

Das Nachspiel dieses Expektorationsflusses durch alle geöffneten Schleußen bildet erneutes Klimpern.

„War das euer Lied?“ fragt Sachs, der ihm ruhig und aufmerksam zugehört. „Der Teufel hol's!“ ruft Beckmesser zurück. „Zwar wenig Regel, doch klang's recht stolz!“ meint Sachs.

Beckmesser fängt an, etwas entwaffnet zu werden, jetzt wieder etwas ruhiger sein Ziel im Auge. Der Augenblick drängt, die Lage wird immer kritischer; das Fenster kann sich, der langen Geduldsprobe müde, wieder schließen, und dann Ade sein schöner Plan, dahin sein süßes Werbelied! Das mag im Gehirn des Liebenden vorgehen, als er Hans Sachs die kurzen Worte zuruft: „Wollt ihr mich hören?“ Der entgegnet in seinem alten Gleichmuth:

In Gottes Namen,
singt zu: ich schlag' auf der Sohle die Nahmen.

Aber „das verfluchte Klopfen!“ und er dabei singen?

Euch muß das Lied, mir der Schuh gelingen.

„Ich mag keine Schuh'!“ ruft der angehende Sänger in seiner Folterqual, die aus dem Schuhkapitel sich endlich herauszuringen strebt. — „Das sagt ihr jetzt,“ erwiedert sarkastisch die unbeirrte köstliche Ruhe des Schuhmacher-Poeten, —

in der Singschul' ihr mir's dann wieder versetzt.

Aber ein förderliches harmloses Pakt läßt sich wohl

schließen, meint der köstliche Sarkasmus des Sachs in planvoller Ruhe:

Doch hört! Vielleicht sich's richten läßt:
zwei-einig geht der Mensch zu best.
Darf ich die Arbeit nicht entfernen,
die Kunst des Merkers möcht' ich doch lernen:
darin nun kommt euch Keiner gleich;
ich lern' sie nie, wenn nicht von euch.
Drum singt ihr nun, ich acht' und merk',
und fördre auch wohl dabei mein Werk.

Mit der bewußten Kreide mag denn angestrichen werden, meint Beckmesser.

Nein, Herr! da fleckten die Schuh mir nicht:
mit dem Hammer auf den Leisten halt' ich Gericht.

„Verdammte Bosheit!" seufzt der gepeinigte Beckmesser, —

Gott! und 's wird spät:
am End' mir die Jungfer vom Fenster geht!

Aber es gilt, sich in das Unvermeidliche zu fügen. Wenn's nicht anders sein kann, nun wohl, merken mit dem ominösen Hammer auf den Leisten,

nur mit dem Beding, nach den Regeln scharf;
aber nichts, was nach den Regeln ich darf.

„Nach den Regeln", setzt Sachs fest,

— wie sie der Schuster kennt,
dem die Arbeit unter den Händen brennt.

Doch: fern vom jetzigen „Merker" der jetzige Sänger, — will der wohlbedächtige Beckmesser, um ihn nicht zu sehen, nach dem Brauch in der Schule vor dem Gemerke.

Toller Spuk, ein Traum deucht dies Alles dem Junker; Eva aber, wie betäubt an des Geliebten Brust sinkend, beginnt die Absicht des väterlichen Freundes zu ahnen:

> Die Schläf' umwebt mir's, wie ein Wahn:
> ob Heil, ob Unglück, was ich ahn'?

Hinein in dieses Gefühl fällt das Lautenvorspiel Beckmesser's, dem die Gestalt am Fenster — Magdalene an Eva's statt — ihr geduldiges Ohr leiht.

Nun das Werbe-Meisterlied selbst:

> „Den Tag seh' ich erscheinen,
> der mir wohl gefall'n thut;
> da faßt mein Herz sich einen
> guten und frischen Muth."

Bis hierher schon drei Schläge des Merkers Sachs, die den unterbrochenen Singer in leidliche Wuth versetzen. Auf seine Frage, was denn nicht gelungen sei? berichtet Jener:

> Besser gesungen:
> „da faßt mein Herz
> sich einen guten und frischen Muth."

Das reimt sich ja aber nicht auf „seh' ich erscheinen".

> Ist euch an der Weise nichts gelegen?
> Mich dünkt', sollt' passen Ton und Wort.

Der ganz verwirrte Beckmesser fängt auf Sachsens Aufforderung, mit dem Vorsatz, den widerwärtigen Merker gar nicht zu beachten, wenn's nur die Jungfer nicht irre macht, mit Räuspern sein Lied nochmals an, das sich nach obigen Zeilen folgendermaßen fortsetzt:

> „Da denk' ich nicht an Sterben,
> lieber an Werben
> um jung Mägdeleins Hand.
> Warum wohl aller Tage
> schönster mag dieser sein?
> Allen hier ich es sage:
> weil ein schönes Fräulein
> ist bestimmt zum Eh'stand
> von ihrem lieb'n Herrn Vater,
> wie gelobt hat er.
> Wer sich getrau',
> der komm' und schau'
> da stehn die holdlieblich Jungfrau,
> auf die ich all mein' Hoffnung bau':
> darum ist der Tag so schön blau,
> als ich anfänglich fand."

Sachsens wiederholtes Aufschlagen hat den jedesmal schmerzlich zusammenzuckenden Sänger, bei Bekämpfung der inneren Wuth genöthigt, oft den Ton, den er immer zärtlich

zu halten sich bemühete, kurz und heftig auszustoßen. Am Ende der Strophe bricht er wüthend um die Ecke auf Sachs los:

Sachs! — Seht! — Ihr bringt mich um!
Wollt ihr jetzt schweigen?"

„Ich bin ja stumm", — entgegnet Dieser, „die Zeichen merkt' ich und derweil' lassen die Sohlen sich an."

Den ängstlichen Blick nach dem Fenster gerichtet, die klimpernden Finger auf der Laute, zittert Beckmesser vor Furcht, daß sie entweichen möchte und ruft, mit einem: „Bst, Bst!" hinauf zum Fenster, ein: „Herr Gott! ich muß!" in die Wolken, gegen Sachs aber mit geballter Faust: „Euch gedenk' ich die Aergernuß!"

Doch der hat, mit dem Hammer nach dem Leisten ausholend, nur die wenigen wuchtigen Worte der unbarmherzigen Pflicht: „Merker am Ort! — Fahret fort!"

Der zweite Vers muß nun heraus:

„Will heut' mir das Herz hüpfen,
werben um Fräulein jung,
doch thät der Vater knüpfen
daran ein' Bedingung
für den, wer ihn beerben
will, und auch werben
um sein Kindelein fein.
Der Zunft ein biedrer Meister,
wohl sein' Tochter er liebt,

doch zugleich auch beweist er
was er auf die Kunst giebt:
zum Preise muß es bringen
im Meistersingen
wer sein Eidam will sein.
Nun gilt es Kunst,
daß mit Vergunst
ohn' all' schädlich gemeinen Dunst,
ihm glücke des Preises Gewunst,
wer begehrt mit wahrer Inbrunst
um die Jungfrau zu frein."

Unter wachsender Angst, von der mißbehaglichen Geberde der Gestalt im Fenster gesteigert, mit immer stärkerem und athemloserem Singen hat Beckmesser die Strophe abgesponnen. Im Begriffe, sofort weiter zu singen, wird er von Sachs unterbrochen, der zuletzt die Keile aus den Leisten schlug, die Schuhe abzog, sich dann vom Schemel erhebt und, über den Laden sich herauslehnend, fragt: „Seid ihr nun fertig?" Auf die in höchster Angst herausgepreßte Entgegnung des Sängers: „Wie fraget ihr?" hält Sachs die Schuhe triumphirend aus dem Laden heraus: „Mit den Schuhen ward ich fertig schier!

Das heiß' ich mir rechte Merkerschuh':
mein Merkersprüchlein hört dazu!
Mit lang' und kurzen Hieben
steht's auf der Sohl' geschrieben:
da lest es klar
und nehmt es wahr,
und merkt's euch immerdar. —

Gut Lied will Takt,
wer den verzwackt,
dem Schreiber mit der Feder
haut ihn der Schuster auf's Leder. —
Nun lauft in Ruh,
habt gute Schuh';
der Fuß euch drin nicht knackt:
ihn hält die Sohl' im Takt!

Um den zuletzt auflachenden Sachs zu übertäuben, singt Beckmesser zugleich, mit größter Anstrengung, schreiend und athemlos hastig, seinen dritten Vers heraus, der da lautet:

„Darf ich Meister mich nennen,
das bewähr' ich heut gern,
weil nach dem Preis ich brennen
muß dursten und hungern.
Nun ruf ich die neun Musen,
daß an sie blusen
mein dichterischen Verstand.
Wohl kenn' ich alle Regeln,
halte gut Maß und Zahl;
doch Sprung und Ueberkegeln
wohl passirte je einmal,
wann der Kopf, ganz voll Zagen,
zu frei'n will wagen
um ein junges Mägdleins Hand.
Ein Junggesell
trug ich mein Fell,
mein Ehr', Amt, Würd' und Brod zur Stell',
daß euch mein Gesang wohl gefäll',
und mich das Jungfräulein erwähl',
wenn sie mein Lied gut fand.

Wo ein Preislied, das sich mit deinem messen könnte, — du einziger Beckmesser!

Der Beckmessersche Gesanglärm hat nicht verfehlt, zu den Ohren der Nachbarn gellend zu dringen. Nach und nach öffnen sich noch während er im Zuge ist, ringsum die Fenster, aus denen die Stimmen der Empörung über die Ruhestörung Halt und Stille gebieten. Auch David's Schlaf der Jugend ist jäh aufgeschreckt worden. Der aus den etwas geöffneten Fensterläden hervorlugende Bursch schaut verwundert und dann entsetzt drein:

Wer Teufel hier? — Und drüben gar!
Die Lene ist's, — ich seh' es klar!
Herr Je! das war's, den hat sie bestellt;
der ist's, der ihr besser als ich gefällt! —
Nun warte! Du kriegst's! Dir streich' ich das Fell!
Zum Teufel mit dir, verdammter Gesell!

Dem Worte folgt die That auf dem Fuße. David ist hinter dem Laden aus dem Fenster hervorgesprungen, zerschlägt mit der Waffe eines Knüppels Beckmesser's Laute und wirft sich über diesen selbst her, während dem die untröstliche Lene nach Hilfe schreit, um die beiden sich Balgenden von dem gegenseitigen Todtschlagen zu retten.

Nachbarn springen dazwischen, andere kommen hinzu, von den ersten als zudringliche Einmischlinge

angesehen, voraus mit dem Wort, dann thatkräftig. Der verzweiflungsvolle Ruf Lenen's um David und Beckmesser verhallt unter der wachsenden Aufregung. Die anfänglichen Friedensboten und angehenden Friedensstifter lassen ihren Gegenstand im Stich und wenden sich, nach einem bekannten socialen Gesetze, gegen einander selbst. Die unvermeidliche Lehrbubenbrut kommt mit dem Rufe: „Herbei! Herbei! 's giebt Keilerei!" seelenvergnügt dazu.

Jenem Gesetze gesellt sich das natürliche der Attraktion und Schwere bei. Von dem Individuum wendet sich das immer lebhaftere Gebaren dem Allgemeinen zu. Erst Mann gegen Mann, dann Haufe gegen Haufe, Zunft gegen Zunft. „Die Schuster sind's!" — „Nein, die Schneider!" „Die Trunkenbolde!" „Die Hungerleider!" — Der verdienstvolle Beckmesser ist längst vergessen, im großen Ganzen schmählich undankbar, nach einem dritten, moralischen Gesetz: dem des Weltlohns, untergegangen.

Das Gewühl wächst mit seinen größeren Zwecken. Sie haben's wohl lange schon auf einander abgesehen. Das Müthgen will gekühlt sein; jetzt ist die Zeit der Abrechnung gekommen, die Gelegenheit die günstigste.

Das Feld der freien That erweitert sich. Schon sind die Lehrbuben zugleich mit den Nachbarn am Werke des Durcheinander. „Die Schlosser, die haben's angerichtet!" — „Nein, dort die Schmiede; — die

Bäcker!" In die lustige Prügelei stürzen sich von allen Seiten herzukommende Gesellen und Bürger:

'Sind die Weber und Gerber! —
Dacht' ich's doch gleich! —
Die Preisverderber!
Spielen immer Streich'! —
Dort der Metzger Klaus,
den kennt man heraus! —
'S ist morgen der Fünfte:
brennt Manchem im Haus!
Zünfte! Zünfte!
Zünfte heraus! —
Schneider mit dem Bügel!
Hei, hie setzt's Prügel!
Gürtler! — Zinngießer! —
Leimsieder! — Lichtgießer!
Tuchscheerer her!
Leinweber her!
Hieher! Hieher!
Immer mehr! Immer mehr!

Auch die Weiber fehlen nicht; sie sehen aber die Sache von einem höheren Standpunkte an: von dem der Fenster, mit einem durchdringenden Stimmen-Accompagnement, das besänftigen, die Kämpfer auseinander reißen soll, aber das Gegentheil erreicht, als eine Art Schlachtgeschrei den Kampfesmuth vielmehr anzustacheln scheint. Da hilft kein: „He da! dort unten! Seid doch gescheit!" Kein: „Hört doch! Seid ihr denn toll?" — Und nun der Familienjammer!

Zu Hilfe! Zu Hilfe!
Da schlägt sich mein Mann!
Sieht man das an?
Christian! Peter!
Niklaus! Hans!
Auf! schreit Zeter! —
Hörst du nicht, Franz?

Die Rauferei nimmt immer weiter den gigantischen Charakter und die entsprechende Dimension der größten Allgemeinheit wüsten Parteigetriebes an im Blühen und Früchtetragen.

Rand und Band, — da liegen sie, total gesprengt; auf ihren Trümmern That um That der lustig-wildesten, fanatischen Selbsthilfe. Wirrniß ringsum; Wahn gegen Wahn. Ein Stück resoluter Volksautonomie. Ein Lebensbild im Kleinen.

Die Verzweiflung der Weiber schreit nach Besänftigungs- und Abkühlungsmitteln, um auch ihrerseits aus dem Wort in die That sich zu verwandeln:

Gott! wie sie walken!
's wackeln die Zöpfe!
Wasser her! Wasser her!
Gießt's ihn' auf die Köpfe!

Unter dem Schreien und Toben da unten ist Pogner an das Fenster getreten und zieht die jammernde Magdalene mit dem Rufe:

Um Gott! Eva! schließ' zu! —
Ich seh', ob im Haus unten Ruh'! —

herein.

Sachs hat, als der Tumult begann, sein Licht gelöscht und den Laden soweit geschlossen, daß er durch eine kleine Oeffnung stets den Platz unter der Linde beobachten konnte. Walther, der mit Eva dem anschwellenden Tumulte mit wachsender Sorge zugesehen, faßt diese dicht in den Arm:

Jetzt gilt's zu wagen,
sich durchzuschlagen!

Als er mit geschwungenem Schwerte vordringt, springt Sachs aus dem Laden und packt ihn bei dem Arm, die halbohnmächtige Eva aber stößt er — einem Vollstrecker der höheren Gerechtigkeit ähnlich — auf den Ruf des Vaters nach Magdalene mit den zweischneidigen Worten: „In's Haus, Jungfer Lene!" auf die Treppe ihres Hauses, von wo Pogner sie bei'm Arm hereinzieht.

Sachs, mit dem geschwungenen Knieriemen, mit welchem er sich bereits bis zu Walther Platz gemacht, jetzt dem guten David eins überhauend und ihn voran in den Laden stoßend, zieht Walther, den er mit der andern Hand fest gefaßt hält, gewaltsam schnell mit sich ebenfalls hinein und schließt sogleich hinter sich zu. Beckmesser — der intellectuelle poetische Urheber des

Ganzen — durch Sachs von David befreit, hat sich durch die Menge geflüchtet.

In dem Augenblick, wo Sachs auf die Straße sprang, ertönte ein starker Hornruf des Nachtwächters. Lehrbuben, Gesellen und Bürger zerstäuben in eiliger Flucht vor der nahenden nächtlichen Straßenpolizei nach allen Seiten hin; die Hausthüren schließen sich hastig und die Nachbarinnen verschwinden von den zugeschlagenen Fenstern. Eine friedliche Ruhe hat unter der Beleuchtung des hervorgetretenen Vollmondes über den Kampfplatz sich gelagert.

Der Nachtwächter reibt sich die Augen, sieht sich verwundert um, gleichsam wie nach einem tollen Spuk, schüttelt den Kopf und hebt mit etwas bebender Stimme seinen Ruf an:

> Hört, ihr Leut', und laßt euch sagen:
> die Glocke hat Eilfe geschlagen.
> Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
> daß kein böser Geist eur' Seel' beruck!
> Lobet Gott den Herrn!

Dies das Ende vom Liede — Beckmesser's, ein aus dem Leben gegriffenes Ende, — und vom zweiten Aufzuge.

Ein heller, freundlich-stiller Sommermorgen ist dem bewegten Abend gefolgt. Ein Bild des Friedens lacht uns entgegen. Wir erblicken Sachsen's Werkstatt, darin den Meister selbst auf einem Sorgenstuhle an dem mit Blumenstöcken geschmückten Fenster, zu dessen Seite ein Werktisch nach der Gasse zu, vor sich auf dem Schooße einen großen Folianten, in dessen Lesen er, von der Morgensonne beschienen, vertieft ist.

David lugt spähend von der Straße zur halbgeöffneten Ladenthüre herein und tritt dann, da Sachs seiner nicht achtet, ein, mit einem Korbe im Arm, den er zuvörderst schnell und verstohlen unter den andern Werktisch bei'm Laden stellt, dann dessen Inhalt untersucht, aus welchem sich Blumen und Bänder und auf dem Grunde eine Wurst und ein Kuchen darstellen. Die letzteren läßt er sich an, zu verzehren, als Sachs, der ihn fortwährend nicht beachtet, mit starkem Geräusch eines der Blätter des Folianten umwendet. Darob großes Erschrecken des Naschenden, der das Essen verbirgt und die Abgabe der Schuhe an Beckmesser meldet, ohne vom Meister noch bemerkt zu werden. Ein böses Zeichen, „wenn er nicht spricht!" David stammelt, sich demüthig allmälig nähernd, Worte der Entschuldigung über sein gestriges Gebaren, mit einem gar rührenden Lobspruch auf Lene:

Kenntet ihr die Lene, wie ich,
Dann vergäbt ihr mir sicherlich.

Sie ist so gut, so sanft für mich,
und blickt mich oft an so innerlich:
wenn ihr mich schlagt, so streichelt sie mich
und lächelt dabei holdseliglich;
muß ich cariren, füttert sie mich,
und ist in Allem gar liebelich.

Gestern war's mit dem Speisekorbe nichts, weil der Junker versungen; das schmerzte, und dann hat er dem Sänger nach Lene unter dem Fenster den Buckel voll gehauen, was der Liebe des Paares wohlgethan, denn die Lene hat ihm Alles erklärt und zum Fest Blumen und Bänder bescheert. Alles Beschwörens ungeachtet, hat Sachs weiter gelesen. Endlich schlägt er sein Buch zu. Von dem Geräusch erschreckt, strauchelt David, so daß er unwillkürlich vor Sachs auf die Kniee fällt. Da gewahrt Sachs, über das Buch auf seinem Schooße hinweg am hinteren Werktisch die Festbescheerung:

Blumen und Bänder seh' ich dort:
schaut hold und jugendlich aus!
Wie kamen die mir in's Haus?

Ueber des Meisters Freundlichkeit verwundert, erinnert David an den heutigen Festtag. „Wär' Hochzeitfest?" — „Ja, käm's so weit, daß David erst die Lene freit!" — „'s war Polterabend, dünkt mich doch?" — Polterabend?" — bemerkt für sich der

wieder stutzig gewordene Lehrjunge — „da kriegt ich's wohl noch?" — Doch nein! Als er dem Meister den heutigen Tag als den Tag des Johannisfestes bezeichnet, wird er von ihm bedeutet, sein Sprüchlein herzusagen. Das lautet aus dem Munde des sich nun sicher wissenden David also:

„Am Jordan Sankt Johannes stand,
all Volk der Welt zu taufen:
kam auch ein Weib aus fernem Land,
von Nürnberg gar gelaufen;
sein Söhnlein trug's zum Uferrand,
empfing da Tauf' und Namen;
doch als sie dann sich heimgewandt,
nach Nürnberg wieder kamen,
im deutschen Land gar bald sich fand's,
daß wer am Ufer des Jordans
Johannes ward genannt,
an der Pegnitz hieß der Hans."

Da fällt dem vergeßlichen Jungen der heutige Namenstag von Hans bei, und natürlich sind Blumen, Bänder, Kuchen und vielleicht auch die Wurst für ihn. Das lehnt Sachs ab; aber auf die Wiese soll ihn heute der Junge, mit den Blumen und Bändern geputzt, als stattlicher Herold begleiten. Der schlaue und doch den Meister treu-liebende David möchte lieber Brautführer sein, denn der Meister muß wieder freien und einen Beckmesser singt er gewiß nieder. Als ihn Sachs mit der Mahnung, den Junker nicht zu stören,

entläßt um wieder zu kommen, wenn er schön gerichtet, küßt ihm David gerührt die Hand, packt Alles zusammen und geht mit den Worten:

So war er noch nie, wenn sonst auch gut!
Kann mir gar nicht mehr denken, wie der Knieriemen thut!

in die Kammer.

Der Einsamkeit wieder zurückgegeben, verfällt Hans Sachs, immer noch den Folianten auf dem Schooße, in sinnendes Denken, das aus Vergangenheit und unmittelbarster Gegenwart in Anknüpfung an den Moment, an eben Gegebenes und Gesehenes sich webt; die Zeit zurück, die Zeit um sich erschauend und erfassend; das große Ganze und das Einzelne des Augenblickes im Brennpunkt vereinend; das Getriebe des menschlichen Strebens und Ringens, Rennens und Tobens, Wähnens und Schaffens, der höheren und niederen Leidenschaften des wallenden Blutes, des Eitlen, des wirren Haschens und Ueberstürzens betrachtend mit dem Pulsschlag des warmen Herzens, mit dem Senkblei des Geistes in der ruhigen, festen Hand; — der ächte, schlichte, in sich klare Mensch, der scharf blickende und milde: der Denker und Dichter, der Weise, der sich auch selbst geißelt, weil er ein Mensch ist, aus der Erkenntniß aber sich über den Wahn schwingt, dem er seinen Tribut gezollt, um ihn, sich und Anderen nutzbringend, als Mittel zu edlem Zweck,

zum Wohl des Ganzen im Einzelnen, der Menschheit durch den Menschen, zu verwerthen: — Aufgabe der wahren Humanität.

Wahn und Wahn!
Ueberall Wahn!
Wohin ich forschend blick',
in Stadt- und Welt-Chronik,
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis auf's Blut
die Leut' sich quälen und schinden
in unnütz toller Wuth!
Hat Keiner Lohn
noch Dank davon:
in Flucht geschlagen
meint er zu jagen;
hört nicht sein eigen
Schmerz-Gekreisch,
wenn er sich wühlt in's eigne Fleisch,
wähnt Lust sich zu erzeigen.
Wer giebt den Namen an?
's bleibt halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehen oder stehen:
steht's wo im Lauf,
er schläft nur neue Kraft sich an;
gleich wacht er auf,
dann schaut wer ihn bemeistern kann! —
Wie friedsam treuer Sitten,
getrost in That und Werk,
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg!
Doch eines Abends spat,

ein Unglück zu verhüten
bei jugendheißen Gemüthen,
ein Mann weiß sich nicht Rath:
ein Schuster in seinem Laden
zieht an des Wahnes Faden:
wie bald auf Gassen und Straßen
fängt der da an zu rasen;
Mann, Weib, Gesell und Kind
fällt sich an wie toll und blind! —
Gott weiß, wie das geschah?
Ein Kobold half wohl da?
Der Flieder war's: Johannisnacht,
drob ist der Wahn so leicht erwacht.
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;
der hat den Schaden angericht':
ängstlich suchend flog er dahin
durch manches müde Menschenhirn;
dem knistert's nun wie Funk' und Feuer,
die Welt steht dem in Brand;
das Herz erwacht dem Ungeheuer,
und weckt mit Pochen die Hand;
die ballt sich schnell zur Faust,
den Knüppel die gern umspannt;
mit Faust und Knüppel da zaust,
wer gern als tapfer bekannt:
und will's der Wahn gesegnen,
nun muß es Prügel regnen,
mit Hieben, Stoß und Dreschen
den Weltenbrand zu löschen! —
Ein Koboldswahn! — Johannisnacht! —
Nun aber kam Johannis-Tag: —
jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken kann,

ein edler Werk zu thun;
denn läßt er uns nicht ruhn,
selbst hier in Nürenberg,
so sei's um solche Werk',
die selten vor gemeinen Dingen.
und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen. —

Der aus seinem gastlichen Schlafgemach nun eintretende Junker hat, wie er verkündet, einen wunderschönen Traum gehabt, — dem Sachs ein gutes Zeichen; er fordert zur Mittheilung auf; ihn selbst zu denken wagt Walther kaum, aus Furcht ihn vergehen zu sehen. „Mein Freund" — sagt Sachs —

das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts, als Wahrtraum-Deuterei.
Was gilt's, es gab der Traum euch ein,
wie heut ihr sollet Sieger sein?

Die Hoffnung giebt Walther nach dem eingetretenen Bruch auf. Mit nichten Sachs:

Die Hoffnung laß ich mir nicht mindern,
nichts stieß sie noch über'n Haufen:
wär's nicht, glaubt, statt eure Flucht zu hindern,
wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!

Drum den Groll bei Seite. Ehrenmänner sind's,

mit denen Walther zu thun hat, irrende zwar und bequem auf ihre Weise; aber die Preisesteller und Preiseerkenner haben ja doch am Ende Grund zu wollen, daß man ihnen gefalle; dabei mild-väterliche und doch so eindringliche Zurechtweisung:

Euer Lied, das hat ihnen bang gemacht;
und das mit Recht: denn wohl bedacht,
mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;
doch für liebseligen Ehestand
man andere Wort' und Weisen fand.

Und nun zu einem Meisterliede Muth gefaßt! Auf Walther's Frage:

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
wie faß ich da den Unterschied?

giebt der wahre Meister Sachs die wunderbar schöne, herzens-, geistes- und lebenskundige Antwort:

Mein Freund! in holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum sel'gen ersten Lieben
die Brust sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
mocht' Vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterszeit,
viel Noth und Sorg' im Leben,
manch ehlich Glück daneben,
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:

denen 's dann noch will gelingen
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man die. —

Ein Weib liebt Walther und will es frein, sein dauernd Ehgemahl zu sein. So mahnt drum Sachs:

Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,
daß sie getreulich euch geleiten
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
in holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewußt in's Herz gelegt,
daß ihr das unverloren hegt.

„Die Regeln aber, wer schuf sie?“ „Das waren“, lautet Sachsen's tiefernste und beschwingte Auskunft, —

das waren hochbedürft'ge Meister,
von Lebensmüh' bedrängte Geister:
in ihrer Nöthen Wildniß
sie schufen sich ein Bildniß,
daß ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken klar und fest,
dran sich der Lenz erkennen läßt. —

„Und wem der Lenz schon lange entronnen, wie gewinnt er ihn aus dem Bilde?“

Er frischt es an, so oft er kann.

Das Alter dann, das erfahrene und belehrende,

erfaßt die Hand der Jugend, der frisch und neu befruchtenden:

Drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich euch die Regeln lehren,
sollt ihr sie mir neu erklären. —

So möge der Jüngling seinen Morgentraum ihm in die Feder dictiren. Diesem ist's, als ob durch die gute Lehre der Regeln der Traum ihm verwischt sei. — Die Dichtkunst drum jetzt zur Hand! „mancher durch sie das Verlorene fand." Denn Traum und Dichterei sind Freunde, die sich beistehen. — Wie aber nach der Regel anfangen?

Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann. —
Gedenkt des schönen Traums am Morgen;
für's Andre laßt Hans Sachs nur sorgen!

Da beginnt denn Walther an der Seite des Meisters, nach kurzer Sammlung, leise, wie heimlich sein lebendiges Traumlied: *)

---

*) Das hier folgende Preislied Walther's ist nach der ersten Fassung gegeben. Die zweite Auflage des Gedichtes hat ein anderes, das auch der Komposition zu Grunde liegt. Mit ihm im Zusammenhang steht selbstverständlich das weiter unten folgende Lied Beckmesser's. Auch die Schlußverse des Sachs sind in der zweiten Bearbeitung andere. In einem Nachtrage werden diese Veränderungen folgen. Die Vergleichung dürfte nicht uninteressant sein.

„Fern
meiner Jugend goldnen Thoren
zog ich einst aus,
in Betrachtung ganz verloren:
väterlich Haus,
kindliche Wiege,
lebet wohl! ich eil', ich fliege
einer neuen Welt nun zu."

Das war ein Stollen: nun ein zweiter ganz gleicher, „damit man sehe, ihr wähltet euch gleich ein Weib zur Ehe."

„Stern
meiner einsam trauten Nächte,
leuchte mir klar,
daß mein Pfad zum Glück mich brächte:
mütterlich wahr
helle mein Auge,
daß es treu zu finden tauge,
was mein Herz erfüll' mit Ruh!"

Der Sänger schloß, wie Sachs wahrnimmt, nicht in gleichem Ton, nach der Regel der Tabulatur,

das macht den Meistern Pein;
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müss' es so sein. —

Nun heischt der Meister, einen Abgesang zu stellen; denn der ist nöthig, so belehrt er den fragenden Dichter: —

Ob euch gelang
ein rechtes Paar zu finden,
das zeigt sich an den Kinden.
Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eig'nen Reim' und Tönen reich;
daß man es recht schlank und selbstig find',
das freut die Aeltern an dem Kind:
und euren Stollen giebt's den Schluß,
daß nichts davon abfallen muß.

So fährt denn Walther fort in seinem Liede:

„Abendlich
sank die Sonne nieder:
goldene Wogen
auf den Bergen reihten sich;
Thürme und Bogen,
Häuser, Straßen breiten sich:
durch die Thore zog ich ein;
dünkte mich
ich erkenn' sie wieder:
auch der alte Flieder
lud mich ein, sein Gast zu sein;
auf die müden Lider
labendlich
goß er Schlaf mir aus, —
gleich wie im Vaterhaus.
Ob ich die Nacht
dort wohl geträumt hab', ob gewacht?

Sachs, seine Rührung verbergend, bricht in den freudigen Zuruf aus:

Das nenn' ich mir einen Abgesang:
seht, wie der ganze Bar gelang!

Nur mit der Melodei
seid ihr ein wenig frei;
doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei;
nur ist's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert unsre Alten! —

Jetzt noch einen zweiten Bar („Gesätz"), verlangt der lauschende Nachschreiber, damit man merke, welcher der erste war, und wisse, was der Sänger gedichtet, was er geträumt. Und diesen zweiten Theil des ganzen Liedes giebt Walther, singt er wie vorher:

„Traum
meiner thörig goldnen Jugend,
wurdest du wach
durch der Mutter zarte Tugend?
Winkt sie mir nach,
folg' ich und fliege
über Stadt und Länder heim zur Wiege,
wo mein die Traute harrt.
Kaum
daß ich nah' zu sein ihr glaube,
blendend und weiß
schwebt sie auf als zarte Taube,
pflückt dort ein Reis,
ob meinem Haupte
hält sie's kreisend, daß ich's raubte,
in holder Gegenwart.
Morgenlicht
dämmerte da wieder:
scherzend und spielend
Täubchen immer ferner wich;
fliegend und zielend

zu den Thürmen lockt' es mich;
flattert' über Häuser hin,
setzte sich
auf dem Haus, dem Flieder
gegenüber nieder,
daß ich dort das Reis gewinn',
und den Preis der Lieder.
Morgenlich
hab' ich das geträumt,
nun sagt mir ungesäumt,
was wohl am Tag
der holde Traum bedeuten mag?"

Wahr hat ihm die Mutter gerathen; auch der zweite Bar ist gelungen; ein dritter würde des Traumes Deutung berichten, — meint Sachs. — Wie fänd' er die? fragt Walther. Genug der Worte! „Dann Wort und That am rechten Orte; die Weise gut gemerkt und das Traumbild festgehalten!" — ist Sachsen's Aufforderung. Und nun in die Kammer, den Junker mit den vom treuen Knecht gebrachten hochzeitlichen Kleidern, sich selbst aber stattlich zum heutigen Fest zu schmücken. —

Der gestern verschwundene Beckmesser taucht plötzlich wieder auf, und zwar zunächst auf dem Schauplatz seines abendlichen Thuns und Leidens. Wir sehen ihn reich aufgeputzt, aber in leidlich miserablem Zustande. Nachdem er zum Laden hereingelugt, tritt er in die leere Werkstatt Sachsen's ein, die er hinkend, sich streichend und reckend, nicht minder verzweiflungs=

voll sinnend durchmißt, zuweilen mit dem Blick nach dem Hause hinüber und mit Gebärden der Wuth. Endlich fällt sein Auge auf das von Sachs vorhin beschrieb'ene Papier auf dem Werktische, das er neugierig emporrafft und mit wachsender Aufregung, zuletzt mit wüthender Geberde überfliegt. Also „ein Werbelied! von Sachs!“ Nun wird ihm Alles klar. Nebenbuhlerschaft! Da er die Kammerthür gehen hört, fährt er zusammen und versteckt das Blatt eilig in seiner Tasche. Auf den eingetretenen, ihn verwundert anblickenden Sachs entlädt er jetzt seine Galle, auf ihn, „den Schuster voll von Ränken und pöbelhaften Schwänken, seinen Feind von je,“ seinen jetzigen intriguanten, neidischen Konkurrenten, der alle Mittel gegen ihn in Bewegung gesetzt:

mit Schreien und mit Klopfen
wollt' er mein Lied zustopfen,
daß nicht dem Kind werd' kund,
wie auch ein Andrer bestund!
Ja ja! — Ha ha!
Hab' ich dich da?
Aus seiner Schuster-Stuben
hetzt endlich er den Buben
mit Knüppeln auf mich her,
daß meiner los er wär':
Au au! Au au!
Wohl grün und blau,
zum Spott der allerliebsten Frau,
zerschlagen und geprügelt,

daß kein Schneider mich aufbügelt!
Gar auf mein Leben
war's angegeben!
Doch kam ich noch so davon,
daß ich die That euch lohn':
zieht heut nun aus zum Singen,
merkt auf, wie's mag gelingen;
bin ich gezwackt
auch und zerhackt,
euch bring ich doch sicher aus dem Takt!

In aller Seelenruh berichtigt Sachs den Wahn des Aufgeregten von wegen der Werbung. — Doch aber das Gedicht? — das jetzt Sachs vermißt und Beckmesser hervorzieht, das Gedicht von Sachsen's eigner Hand? Das beweist, meint Beckmesser,

daß ihr mit aller Biederkeit
der ärgste aller Spitzbuben seid! —
Mag sein, —

erwiedert Sachs,

doch hab' ich noch nie entwandt,
was ich auf fremden Tischen fand.

Das Blatt aber sei Beckmesser geschenkt. In freudigem Schreck springt dieser auf: „Herr Gott! ein Gedicht! Ein Gedicht von Sachs? . . . .“ Und zwar zum beliebigen Gebrauch, zum heutigen Singen, — freilich würd' es Sachs wundern, wenn der Sänger gefiele, was der zutraulich gewordene Beckmesser für

übergroße Bescheidenheit des Dichters auslegt. Das vorige Nacht gesungene Lied hat „der Pognerin bange gemacht", ein neues Lied in seiner jetzigen desolaten Verfassung schaffen, — wie wäre das möglich? Alsbald aber wittert er eine Falle: gestern sein Feind, und heute einen Freundschafts-Dienst? Auch hier beruhigt Sachs: Schuhe für ihn in später Nacht, thut das ein Feind? — Doch Eines läßt er Sachs geloben: Niemand zu verrathen, das Lied sei von ihm, — was Sachs herzlich gern thut, darob nun Beckmesser sehr glücklich, denn er ist jetzt geborgen. Doch räth Sachs, das Lied recht zu studiren, sein Vortrag sei nicht leicht nach Weise- und Tonfinden. Das ist unserm Beckmesser die kleinste, ja, gar keine Sorge:

Freund Sachs, ihr seid ein guter Poet;
doch was Ton und Weise betrifft, gesteht,
da thut's mir Keiner vor!
Drum spitzt nur fein das Ohr,
und: Beckmesser,
Keiner besser!
Darauf macht euch gefaßt,
wenn ihr ruhig mich singen laßt.

Doch nun memoriren und darum schnell nach Hause! Den theuren Sachs hat er verkannt durch Schuld des „Abenteurers", den sie, die Meister, nun glücklich los geworden. Der Dank für den Liebesdienst soll bethätigt werden: er wird, wie er verkündet, Sach-

sen's Werke gleich kaufen und ihn zum Merker machen, — mit welcher Zusage er hinkend, polternd und taumelnd wie besessen forteilt.

Als Sachs den Glücklichen, dessen Dieberei ihm für seinen Plan willkommen, los geworden ist, tritt Eva, reich geschmückt und in glänzend weißer Kleidung, zum Laden herein, ob ihrer anmuthig stolzen Erscheinung von ihm herzlich und bewundernd begrüßt.

Wenn's auch dem Schneider geglückt sein mag, wer sieht es ihr an, wo still der Schuh sie drückt? — seufzt Eva.

Das kommt davon, daß Eva gestern den bösen Schuh nicht probirt hat, — wirft ihr Sachs bedeutsam neckend und mahnend ein, mit der treuherzigsten Miene von der Welt, die in der ganzen sinnigen Gegenrede Beider den Anschein gegenseitiger Unbefangenheit fortbehält, dessen symbolische Decke der äußere Schuh bildet, der zu weite und doch überall drückende, zu dessen Untersuchung auf Sachsen's Geheiß Eva den Fuß auf den Schemel gestreckt hat.

Plötzlich tritt, in glänzender Rittertracht, Walther unter die Thür der Kammer und bleibt bei Eva's Anblick wie festgebannt stehen. Eva stößt, unverwandt in ihrer Stellung bleibend, einen leisen Schrei aus. Sachs, der vor ihr sich gebückt hat, ist mit dem Rücken der Thüre zugekehrt. Während der Worte:

Aha! hier sitzt's! Nun begreif ich den Fall!
Kind, du hast recht: 'stack in der Nath: —
nun warte, dem Uebel schaff' ich Rath.
Bleib nur so stehn; ich nehm' dir den Schuh
eine Weil' auf den Leisten: dann läßt er dir Ruh'!

hat Sachs ihr sanft den Schuh vom Fuß gezogen; indeß sie in ihrer Stellung verbleibt, macht er sich mit dem Schuh zu schaffen und thut, als beachte er nichts anderes

Scherzend, tiefinnigsten Humors beklagt sich Sachs bei der Arbeit, daß Schustern sein immerwährend Loos, zu dessen Ende das Beste ist, er werbe doch noch um Eva, da gewänn' er doch etwas als Poet für sich.

Du hörst nicht drauf? — So sprich doch jetzt!
Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt! —
Schon gut! — ich merk'! — Mach deinen Schuh!.....
Säng' mir nur wenigstens Einer dazu!
Hörte heut gar ein schönes Lied: —
wenn dazu ein dritter Vers gerieth!

Da hebt Walther, immer Eva gegenüber, an — es ist eine unvergleichlich schöne Situation, ein wonniges äußeres und inneres Bild —:

Tag
den ich kaum gewagt zu träumen,
brachst du nun an
in der Freundschaft trauten Räumen?

Ist es kein Wahn?
Sie, die ich liebe,
die das Herz mir schwellt mit süßem Triebe,
sie steht voll Glanz vor mir?
Sag',
ist es nicht die weiße Taube,
lieblich und treu,
wie der Jugend holder Glaube?
Ihr ohne Reu'
ganz mich zu geben,
ihr zu weihn mein Glück, mein Heil, mein Leben,
wie, Mutter, dankt' ich's dir?
Sonniglich
will sie mir erglänzen:
nächtliche Schleier
decken mehr die Augen nicht;
heller und freier
sah ich nie ein Angesicht:
ob dem Haupt ihr schwebt ein Reis;
ob sie das bricht
von dem Zweig des Lenzen,
huldvoll ohne Grenzen
mir die Stirn um Sangespreis
hold damit zu kränzen?
Wonniglich
schönster Lebenstraum!
Des Paradieses Baum,
reichst du dies Reis,
wohl unversehrt ich blühen weiß!

Sachs hat, immer mit seiner Arbeit beschäftigt, den Schuh zurückgebracht und ist jetzt daran, ihn Eva wieder anzuziehen.

Lausch', Kind! das war ein Meisterlied:
derlei hörst du jetzt bei mir singen.
Nun schau, ob dabei mein Schuh gerieth?
Mein' endlich doch,
es thät mir gelingen?
Versuch's! tritt auf! — Sag', drückt er dich noch?

Eva sinkt, in heftiges Weinen ausbrechend, Sachs an die Brust und drückt ihn schluchzend an sich. Walther drückt ihm begeistert die Hand. Nach längerem Schweigen der Ergriffenheit thut sich endlich Sachs Gewalt an, reißt sich wie unmuthig los und läßt dadurch Eva unwillkürlich an Walther's Schulter sich lehnen, indem er, um sich von seiner gerührten Stimmung zu befreien, seinen Gedanken über die Plagen des Schusters, der zugleich Poet und Witwer, in kräftigem, von dem Fluß tiefen Humors durchströmten Monolog freien Lauf läßt, der zuletzt auf den, beinahe allen Respekt verlierenden Lehrjungen mit seiner ihn verziehenden Lene sich ergießt.

Als Eva ihn mit den Worten unermeßlicher Dankbarkeit, liebender Bewunderung von neuem zu sich zieht, ihn, durch dessen Liebe sie erwacht zu schönem, edlem und freiem Denken und Leben, und mit den herrlichen Worten schließt:

O lieber Meister! schilt mich nur!
Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,

nur dich erwählt' ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir!
Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!
Dir selbst mein Meister, wurde bang, —

da entgegnet Sachs:

Mein Kind:
von Tristan und Isolde
kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug, und wollte
nichts von Herrn Marke's Glück. —
War Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
wär' sonst am End' doch hineingerannt! —

Den drei beglückenden und beglückten Menschen gesellt sich ein in seiner Art nicht minder glückliches Pärlein bei: Magdalene durch die Ladenthür in festlichem Staate, und aus der Kammer ihr lieber David, gleichfalls im Festkleide, mit Blumen und Bändern geschmückt.

Nun schickt sich Sachs zu feierlichem Akt an:

Die Zeugen sind da, Gevatter zur Hand;
jetzt schnell zur Taufe: nehmt euren Stand!

Der still fragenden Verwunderung der ihn überrascht Anblickenden wird er also gerecht:

Ein Kind war hier geboren;
jetzt sei ihm ein Nam' erkoren!
So ist's nach Meister Weis' und Art,
wenn eine Meisterweise geschaffen ward:
daß sie einen guten Namen trag',
dran Jeder sie erkennen mag.
Vernehmt, respektable Gesellschaft,
was euch hieher zur Stell' schafft! —
Eine Meisterweise ist gelungen,
von Junker Walther gedichtet und gesungen;
der jungen Weise lebender Vater
lud mich und die Pognerin zu Gevatter:
weil wir die Weise wohl vernommen,
sind wir zur Taufe hierher gekommen.
Auch daß wir zur Handlung Zeugen haben,
ruf' ich Jungfer Lene und meinen Knaben:
doch da 's zum Zeugen kein Lehrbube thut,
und heut auch den Spruch er gesungen gut,
so mach' ich den Burschen gleich zum Gesell';
knie nieder, David, und nimm diese Schell'!

Nachdem — Scherz und Ernst in Einem sinnigen Augenblick verwoben — dem niedergeknieeten David von der weihenden Hand des Meisters eine starke Ohrfeige applicirt worden, schließt er die feierliche Taufhandlung so:

Steh auf Gesell! und denk' an den Streich;
du merkst dir dabei die Taufe zugleich! —
Fehlt sonst noch was, uns Keiner drum schilt:
wer weiß, ob's nicht gar eine Nothtaufe gilt.
Daß die Weise Kraft behalte zum Leben,
will ich nur gleich den Namen ihr geben: —

„Die selige Morgentraumdeut-Weise"
sei sie genannt zu des Meisters Preise. —
Nun wachse sie groß, ohn' Schad' und Bruch:
die jüngste Gevatterin spricht den Spruch.

Den spricht Eva im Entzücken der seligen Liebe in den blühendsten Worten und Tönen, ohne eine andere Formel, als die vom überquillenden Herzen unwillkürlich eingegebene, das sein Gefühl wie der singende Vogel hinausjubelt, der da die Töne erst leise, dann immer lauter in die Lüfte des Morgens und dann des glänzenden Tages erklingen läßt. So schließt sie denn:

Ob es nur ein Morgentraum?
Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weise,
was sie leise
mir vertraut
im stillen Raum,
hell und laut
in der Meister vollem Kreis
deute sie den höchsten Preis!

Mit ihr im Einklang und doch Jeder für sich nach seinem Gefühl, Jeder in seiner Art, nach seiner Lage von dem leuchtenden Strahl des Augenblickes und des Hoffnungsglückes belebt, die Uebrigen: Sachs, wie über den Parteien, aber innig ihnen nahe, in jugendwarmer Theilnahme das Grünen des ewigen Reises der Jugend nur durch des Dichters Preis erkennend; — Walther, der Geliebten und sich das Werben um

den höchsten Preis begeistert zusagend: — David, im Wirbel halber Betäubung den Gesellen, den Bräutigam und den zukünftigen Meister bejubelnd; — Magdalene, in freudig-stolzer Genugthuung sich als Braut und angehende Frau Meisterin erschauend. — Ein frisch und schwungvoll hallender Fünfgesang in charaktervoller Gliederung und doch einheitlich, durch und durch harmonisch.

„Singe, wem Gesang gegeben!" — Diesen Fünfen ist er gegeben; jedem in seiner Weise, jedem aus voller Brust. —

Und nun Alle zum Aufbruch nach dem entscheidenden Orte: der Festwiese! — —

Da sehen wir schon ein reges Leben sich entfalten. Buntbeflaggte Kähne setzen die ankommenden geschmückten Bürger der Zünfte mit Frauen und Kindern von der Pegnitz an das Ufer des Wiesenplanes über. Eine erhöhete Sängerbühne, bereits mit den Fahnen der angekommenen Zünfte ausgeschmückt, erhält neue Zier durch weitere Fahnen der noch ankommenden Zünfte, die, wie die übrigen am Ufer Aussteigenden, von den als Herolde und Marschälle waltenden Lehrbuben der Meistersinger empfangen werden, während vor den aufgeschlagenen Zelten, wo Bürger mit den Ihrigen sitzen und lagern, es schon lustig hergeht.

Die Zünfte ziehen mit Spiel und Gesang ein, namentlich die Stadtpfeifer, die Schuster, die Lauten-

macher, die Schneider, die Bäcker, die Kinderspielwaarenmacher.

Ein bunter Kahn mit jungen geschmückten Mädchen von Fürth in reicher bäuerischer Tracht wird von den Lehrbuben seiner anmuthigen Last enthoben, mit der sie in lustigem, neckischem Tanze sich herumbewegen. Auch der vom Landungsplatze hervorkommende David kann der reizenden Lockung nicht widerstehen, vergißt auf Augenblicke seine Lene, an die er von schalkhaften Lehrbuben gemahnt wird, und schwenkt sich mit einem der Mädchen wacker im Kreise, bis er sich von ihm bei dem Nahen der Meistersinger vom Landungsplatze, nicht ohne einen feurigen Kuß, loßreißt.

Die Meistersinger, voran Kothner als Fahnenträger, dann Pogner mit Eva an der Hand im Geleite reich gekleideter Jungfrauen, denen sich Magdalene anschließt, — ziehen, von der Menge mit Hutschwenken und Freudenrufen begrüßt, festlich auf, um auf der erhöheten Bühne ihre Plätze einzunehmen. Als Eva den Ehrenplatz eingenommen und Kothner die Fahne in der Mitte der übrigen, diese überragend, aufgepflanzt hat, gebieten die Lehrbuben, in Reih und Glied vor der Bühne, Silentium!

Bei dem Anblick von Hans Sachs, der sich nun erhebt und vortritt, bricht alles Volk in Jubel aus mit dem Rufe: „Ha! Sachs! 's ist Sachs! Seht! Meister Sachs!" Und sie stimmen mit feierlicher Hal-

tung den Eingang eines berühmten Gedichtes des Meisters [48]) an, in der Urschrift also lautend:

„Wach auff es nahendt gen dem tag,
Ich hör singen im grünen Hag
Ein wunnigkliche Nachtigal,
Ihr stimb durchklinget Berg vnd Thal,
Die Nacht neigt sich gen Occident,
Der Tag geht auff von Orient,
Die rotbrünstige Morgenröt
Her durch die trüben Wolcken geht." —

Das Lied, das der Meister auf einen Größeren — Luther — gesungen, das singt das Volk auf ihn selbst.

Und noch ein: Heil! dem Gefeierten, der, wie die Menge, tief ergriffen, in längerem Schweigen verharrt, darauf mit bewegter, schnell aber sich festigender Stimme in gehobener Rede schlicht die ihm gewordene Ehre wie beschämt als zu groß anspricht und in die Liebe seinen bescheidenen Stolz setzt, sodann, als für heute erwählten Spruchsprecher [49]) sich ankündigend, Veranlassung und Zweck der ungewöhnlichen Bewegung des Tages: das Singen um einen schönen, lebendigen Preis, — darlegt und mit der Apostrophe schließt:

Ihr Meister, die ihr's euch getraut,
euch ruf' ich's vor dem Volke laut:
Erwägt der Werbung seltnen Preis,
und wem sie soll gelingen,

daß der sich rein und edel weiß,
im Werben, wie im Singen,
will er das Reis erringen,
das nie bei Neuen, noch bei Alten
ward je so herrlich hoch gehalten,
als von der lieblich Reinen,
die niemals soll beweinen,
daß Nürenberg mit höchstem Werth
die Kunst und ihre Meister ehrt.

Unter der hierauf sich bei Allen zeigenden großen Bewegung flüstert Sachs dem ihm gerührt die Hand drückenden Pogner die wenigen Worte zu: „'s war viel gewagt! Jetzt habt nur Muth!"

Daß Einer an diesem Orte nicht fehlen würde, mit dem wir schon länger Bekanntschaft geschlossen, — Einer, der sich als die zweite Hauptperson des großen Aktes selbstverständlich und selbstgefällig betrachtet: Beckmesser, — bedarf kaum der Erwähnung. Da steht oder geht er denn schon während des Einzuges, memorirt und memorirt in rührender Unablässigkeit, mit dem Eifer der Verzweiflung, der ihm den unvertilgbaren Schweiß von der Stirn treibt, aus dem heimlich hervorgezogenen bewußten Blatte. Daß Sachs dem guten Freunde seine theilnahmvolle Aufmerksamkeit jetzt in erhöhetem Maße zuwenden würde, war vorauszusehen. Und so liegt denn die Frage an den Aspiranten: „Herr Merker! Sagt, wie steht es? Gut?" in der

Natur der Sache. Kaum minder aber die Beckmesser'sche Antwort:

> O dieses Lied! Werd' nicht draus klug,
> und hab' doch dran studirt genug!

Schändlich aber wär's von Sachs, wenn er nicht hübsch für ihn wäre, ihn im Stich ließe. „Aufgeben," — wie Sachs räth,

> Warum nicht gar?
> Die Andren sing' ich alle zu paar!
> Wenn ihr nur nicht singt.

„So seht, wie's geht!" kann Sachs nur erwiedern. — Ein süßer Trost ist dem Werber geblieben:

> Das Lied — bin's sicher — zwar Keiner versteht:
> doch bau' ich auf eure Popularität.

Im Laufe dieses interessanten intimen Zwiegespräches ist von den Händen der Lehrbuben vor der Meistersingerbühne von Rasenstücken ein kleiner Hügel aufgeworfen, fest gerammt und reich mit Blumen überdeckt worden.

Auf Sachsen's Aufforderung beginnt nun der feierliche Akt. Der Jungmeister Kothner ruft die ledigen Meister auf, sich bereit zu machen, und Herrn Beckmesser, als den Aeltesten, zu beginnen, — wie dort, im „Sängerkrieg auf Wartburg", die Edelknaben Wolfram von Eschenbach.

Gut.

Der Boden unter Beckmesser scheint etwas unsicherer, als der damals unter Wolfram: denn als er, von der Singerbühne herunter, von den Lehrbuben zum Blumenhügel geführt worden ist, strauchelt der Gute darauf, tritt unsicher und schwankt, was ihm den Zuruf an die heimlich lachenden Lehrjungen: „Zum Teufel! Wie wackelig! Macht das hübsch fest!" einem kopfschüttelnden Theile des Volks aber den Ausruf der mißtrauenden Verwunderung über diesen Bewerber, der nicht einmal stehen könne, auspreßt, dem ein anderer die Autorität des Kandidaten entgegenhält:

Seid still! 's ist ein gar tücht'ger Meister!
Stadtschreiber ist er: Beckmesser heißt er.

Auf das:

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Gesumm'!

der in Ordnung aufgestellten Lehrbuben folgt das tabulaturgerechte „Fanget an!" Kothner's.

Wohlan denn! Wir stehen lauschend an der Schwelle des, wie Vergleichung und Figura zeigen wird, in unübertrefflicher Eigenthümlichkeit aufgefaßten, memorirten und wiedergegebenen Walther-Beckmesser'schen Liedes. Er hebt es an, der Meister Beckmesser, nach gezierter Verbeugung gegen Eva, in deren Blicken er ängstlich forschte, — und zwar also:

„Fern
meiner Tugend goldnen Thoren
bog ich einst aus,
in Verachtung ganz verloren:
Vater im Haus,
Kind in der Wiege!
Lebet wohl! denn eilig pflüge
ich mein neues Feld nun zu.“

Nach der Unterbrechung durch ein leises Murmeln der Meistersinger und des Volkes über solche tugendverachtende und sonst ziemlich komplet sonderbare Gedanken, fährt unser ängstlich verwirrter, mit den Füßen sich wieder aufrichtender Sänger fort:

„Gern
auf der heilsam kraut'nen Fläche,
deuchte mich dar,
daß mein Pferd 's Genick mir bräche;
bitterlich gar
gellte mein Auge,
daß wie Brei es rinnt und Lauge,
und viel Schmerz es fühlt ohne Ruh'!“

Wie könnt' es ohne stärkere Unterbrechung abgehen?

Was soll das heißen? Ist er nur toll?
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

fragen und sagen die Meister, —

Schöner Werber! Der dünkt mich was werth!
Bald fällt er wohl auch hier vom Pferd,

ruft lauter die Menge.

Immer verwirrter setzt Beckmesser sein Minne- und Meisterlied fort:

„Haben dich! —
klang Gesumme wieder:
goldene Wagen
auf den Bergen ritten sie;
Würste und Magen
auf den Häusern brieten sie:
und mich Thoren zog man ein,
tünchte mich;
ach! ich brenne nieder!
Brau't mir kalten Flieder!"

Das hier schallend ausbrechende allgemeine Gelächter treibt Beckmesser vom Hügel, den er, wüthend auf Sachs zueilend, mit dem Ausrufe verläßt:

Verdammter Schuster! Das dank' ich Dir! —

und dem Volke dann zuschreit:

Das Lied, es ist gar nicht von mir:
von eurem Sachs, der hier so hoch verehrt,
von eurem Sachs ward mir's bescheert!
Mich hat der Schändliche bedrängt,
sein schlechtes Lied mir aufgehängt.

Wie am gestrigen Abend, so verliert sich auch

jetzt der wüthend Fortstürzende unter dem Volke, — diesmal auf Nimmerwiedersehen.

Den verwunderten Fragen nach Erklärung begegnet Sachs, der das von Beckmesser ihm hingeworfene Blatt aufgehoben, mit dem Bemerken, daß das Lied nicht von ihm: denn eines so schönen Liedes Dichter zu sein, möchte er sich zu rühmen nicht wagen. — „Der Wust von Unsinn schön?“ — Gewiß; nur muß das entstellte Lied richtig nach Wort und Weise gesungen werden. Nun fordert Sachs den Zeugen für seine Behauptung auf: den Ritter Walther von Stolzing, daß er das Lied singe vor Meistern und Volk, jene aber, im Blatte nachzulesen, ob's ihm gerathen.

So tritt denn Walther kühn und fest auf den Blumenhügel und beginnt sein uns aus Sachsen's Werkstatt bekanntes ächtes Lied, nach dessen erster Strophe schon sich im Schooße der Meistersinger und der Menge die Wirkung aus rechtem Wort und Vortrag, die Macht des Wahren gegen die Parodie in leisem Ausrufe zeigt.

Und diese Macht nimmt zu, als der Dichter auf Sachsen's wie merkerischen Ruf: „Zeuge am Ort! Fahret fort!“ die zweite Strophe singt, und gesungen hat. Denn siehe da! das immer mehr ergriffene Volk spricht weiter leise für sich:

So hold und traut, wie fern es schwebt,
doch ist's als ob man's mit erlebt!

während die Meistersinger sagen:

's ist kühn und seltsam, das ist wahr:
doch wohl gelungen auch dieser Bar.

Der dritte, letzte Vers, von Walther mit größter Begeisterung vorgetragen, vollendet jene Wirkung. Leise begleitet das Volk, wie unwillkürlich, den Schluß mit dem eigenen Gesange:

Gewiegt wie in den schönsten Traum,
hör' ich es wohl, doch faſſ' es kaum!
Reich ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiß!

und die Meister sprechen alsbald dem Sänger den Meisterpreis zu, während Pogner dem Sachs seinen Dank gerührt ausspricht. Eva aber, vom Anfang in sicherer Haltung verblieben und bei allen Vorgängen, wie in seliger Geistesentrücktheit, unverwandt Walther zuhörend, drückt dem zu den Stufen der Singerbühne Herangetretenen einen aus Lorbeer und Myrthen geflochtenen Kranz auf die Stirn, und Pogner streckt segnend seine Hände über die vor ihm knieenden Beiden aus.

Mit den Worten an das Volk:

Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut:
tragt ihr Hans Sachs drum üblen Muth?

deutet Sachs auf die Gruppe, und das Volk jubelt:

Hans Sachs! Nein! Das war schön erdacht!
Das habt ihr einmal wieder gut gemacht!

Ein wie ganz anderes jetzt dasselbe Volk, durch die Macht des Wahren und Schönen, der ächten Natur und der reinen Kunst gebändigt und gehoben, als das von Gestern, in sich selbst überlassenem wirrem Gebaren! — Wer wollte diesen feinen, tiefen Zug des Gedichtes verkennen?

Das Davids-Kleinod, das auf der Meister Aufforderung Pogner ihm umzuhängen in Begriff steht, weist Walther zurück: „Nicht Meister! Nein! Will ohne Meister selig sein!"

Da tritt Sachs an diesen heran, seine Hand fassend, mit folgender gewichtigen Schluß-Apostrophe:

Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!
Was ihnen hoch zum Lobe spricht,
fiel reichlich euch zu Gunst.
Nicht euren Ahnen, noch so werth,
nicht euren Wappen, Speer und Schwert,
daß ihr ein Dichter seid,
ein Meister auch gefreit,
Dem dankt ihr heut eu'r höchstes Glück.
Drum denkt mit Dank ihr d'ran zurück,
wie kann die Kunst wohl unwerth sein,
die solche Preise schließet ein? —

Daß unsre Meister sie gepflegt,
grad' recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat sie ächt bewahrt:
blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,
wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr',
blieb sie doch deutsch und wahr;
und wär' sie anders nicht geglückt,
als wie wo Alles drängt' und drückt',
ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr'!
Was wollt ihr von den Meistern mehr?
Verliebt und sangesvoll, wie ihr,
kommen nicht oft uns Junker hier
von ihren Burgen und Staufen
nach Nürnberg hergelaufen;
vor ihrer Lieb' und Fang-Begier
das Volk oft mußten schaaren wir;
und findet sich das in Haufen,
gewöhnt sich's leicht an's Raufen:
Gewerke, Gilden und Zünfte
hatten oft üble Zusammenkünfte
(wie sich's auf gewissen Gassen
noch neulich hat merken lassen.)
In der Meistersinger trauter Zunft
kamen die Zünft' immer wieder zur Vernunft.
Dicht und fest,
an ihr so leicht sich nicht rütteln läßt;
aufgespart
ist euren Enkeln, was sie bewahrt.
Welkt manche Sitt' und mancher Brauch,
zerfällt in Schutt, vergeht in Rauch, —
laßt ab vom Kampf!

Nicht Donnerbüchſ' noch Pulverdampf
macht wieder dicht, was nur noch Hauch!
Ehrt eure deutſchen Meiſter:
dann bannt ihr gute Geiſter!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunſt,
zerging' in Dunſt
das heil'ge röm'ſche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutſche Kunſt! —

In dieſen Schlußvers — die Worte eines durch die Kunſt für das Volk dichtenden und lebenden deutſchen Meiſters — fallen Alle begeiſtert ein. Der Kranz, der Walther's Stirn ſchmückte, wird von Eva dem Sachs auf's Haupt gedrückt, wogegen dieſer die Kette aus Pogner's Hand dem Jüngling umhängt. Pogner läßt ſich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder, die Meiſterſinger aber deuten mit erhobenen Händen auf den Meiſter, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben jauchzend in die Hände ſchlagen und tanzen, ſchwenkt das Volk Hüte und Tücher mit dem Rufe:

Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnbergs theurem Sachs!

Die oben erwähnten Veränderungen in der zweiten Auflage des Gedichtes gegen die erste, sind folgende:

Das jetzige Traumlied Walther's lautet:

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüth' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen,
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein,
Gast ihm zu sein."

„Wonnig entragend dem seligen Raum,
bot goldner Frucht
heilsaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum."

„Sei euch vertraut,
welch hehres Wunder mir geschehn:
an meiner Seite stand ein Weib,
so schön und hold ich nie gesehn;
gleich einer Braut
umfaßte sie sanft meinen Leib;
mit Augen winkend,
die Hand wies blinkend,
was ich verlangend begehrt,
die Frucht so hold und werth
vom Lebensbaum."

„Abendlich glühend in himmlischer Pracht
verschied der Tag,
wie ich dort lag;
aus ihren Augen
Wonne saugen,
Verlangen einz'ger Macht
in mir nur wacht'." —

„Nächtlich umdämmert der Blick sich mir bricht;
wie weit so nah
beschienen da
zwei lichte Sterne
aus der Ferne
durch schlanker Zweige Licht
hehr mein Gesicht." —

„Lieblich ein Quell
auf stiller Höhe dort mir rauscht;
jetzt schwellt er an sein hold Getön',
so stark und süß ich's nie erlauscht:
leuchtend und hell,
wie strahlten die Sterne da schön!
Zu Tanz und Reigen
in Laub und Zweigen
der gold'nen sammeln sich mehr,
statt Frucht ein Sternenheer
im Lorbeerbaum."

Dies die beiden ersten „Gesätze". Das dritte den ganzen Bar abschließende, nach den Worten des Hans Sachs: „wem dazu wohl ein dritter Vers gerieth?" ist:

„Weilten die Sterne im lieblichen Tanz?

So licht und klar
im Lockenhaar,
vor allen Frauen
hehr zu schauen,
lag ihr mit zartem Glanz
ein Sternenkranz."

„Wunder ob Wunder nun bieten sich dar:
zwiefachen Tag
ich grüßen mag;
denn, gleich zwei Sonnen
reinster Wonnen,
der hehrsten Augen Paar
nehm' ich da wahr."

„Huldreichstes Bild,
dem ich zu nahen mich erkühnt!
Den Kranz, von zweier Sonnen Strahl,
zugleich geblichen und ergrünt,
minnig und mild
sie flocht ihn um das Haupt dem Gemahl:
dort Huldgeboren,
nun Ruhmerkoren,
gießt paradiesische Lust
sie in des Dichters Brust
im Liebestraum!"

Das parodische Lied Beckmesser's an Ort und Stelle, auf dem Blumenhügel, erklingt dahin:

„Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
von Blut und Duft
geht schnell die Luft;

wohl bald gewonnen,
wie zerronnen;
im Garten lud ich ein
garstig und fein."

Mit dem Ausruf der Meister:

Mein'! was ist das? Ist er von Sinnen?
Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?

und:

Höchst merkwürdiger Fall! Was kommt ihm bei?

das Volk in seiner Weise:

Sonderbar! Wen lud er ein?
Verstand man recht? Wie kann das sein?
Garstig und fein
lud er bei sich ein?
Wie kann das sein?
Wen lud er ein?
Hört ihr's? —

Der Beckmesser'sche zweite Stollen heißt:

„Wohn' ich erträglich in selbigem Raum,
hol' Geld und Frucht,
Bleisaft und Wucht.
Mich holt am Pranger
der Verlanger,
auf luft'ger Steige kaum
häng' ich am Baum."

Den Worten der Meister:

Was soll das heißen? Ist er nur toll?
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

gesellen sich die Ausrufe des Volkes bei:

Schöner Werber! Der find't wohl seinen Lohn!
Bald hängt er am Galgen! Man sieht ihn schon!

Nun der Abgesang:

„Heimlich mir graut,
weil es hier munter will hergeh'n:
an meiner Leiter stand ein Weib;
sie schämt' und wollt' mich nicht beseh'n;
bleich wie ein Kraut
umfasert mir Hanf meinen Leib;
mit Augen zwinkend
der Hund blies winkend,
was ich vor langem verzehrt,
wie Frucht so Holz und Pferd
vom Leberbaum!" —

Walther's Werbe- und Preislied vom Blumenhügel herunter lautet:

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüth' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen,
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein,
dort unter einem Wunderbaum,
von Früchten reich behangen,
zu schaun in sel'gem Liebestraum,
was höchstem Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß,
das schönste Weib: Eva im Paradies!"

„Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht;
auf steilem Pfad
war ich genaht
zu einer Quelle,
reiner Welle,
die lockend mir gelacht:
dort unter einem Lorbeerbaum,
von Sternen hell durchschienen,
ich schaut' in wachem Dichtertraum,
von heilig holden Mienen,
mich netzend mit dem edlen Naß,
das hehrste Weib: Die Muse des Parnaß!" —

„Huldreichster Tag,
dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich erträumt, das Paradies,
in himmlisch neu verklärter Pracht
hell
vor mir lag,
dahin lachend nun der Quell
den Pfad mir wies;
die, dort geboren,
mein Herz erkoren,
der Erde lieblichstes Bild,
als Muse mir geweiht,
so heilig ernst als mild,
ward kühn von mir gefreit;
am lichten Tag der Sonnen,
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!" —

Endlich treten in der Schlußrede von Sachs nach den Worten: „Was wollt ihr von den Meistern

mehr?" an die Stelle: „Verliebt und sangesvoll wie ihr," bis: „nur noch Hauch!" folgende Verse:

Habt Acht! Uns dräuen üble Streich':
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher wälscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und wälschen Dunst mit wälschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;
was deutsch und ächt, wüßt' Keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.
Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister!
Dann bannt ihr gute Geister;

und so weiter bis zum Schluß.

3.

Die Charaktere.

In Vorstehendem ist dem Leser die ganze Handlung im Detail dargelegt, Glied an Glied, in ihrem Entstehen, ihrem Fortschreiten, bis zu der durch die planvolle Anlage des Ganzen organisch bedingten einfach schönen Lösung des Knotens. Das längere Verweilen, das geboten erschien, weil sonst der psychologisch und künstlerisch feste Bau nicht klar zu ersehen gewesen wäre, wird sich wohl gelohnt haben.

Die Idee des Drama's, das uns nun entließ, liegt hell vor unseren Augen. Die Kraft und Macht der duftenden Blüthe ächter, unverwelklicher Jugend, der Jugend des wallenden, wie des ruhig schlagenden Herzens, des klaren, besonnenen Geistes, gegenüber der Nüchternheit, des Schematismus in Leben und Afterkunst; — das geborene Meisterthum im Gegensatz zum angelernten: ein heller Glockenklang hinein in die freie Luft, entgegen dem Schellengetön dumpfer Atmosphäre; der Sieg der gesunden, durch den tiefen kastalischen Quell befruchteten und aus seiner Fülle eben so befruchtenden als reinigenden Natur über Enge und Hohlheit: — hierin liegt die in lebendiges Fleisch und Blut verwandelte Grundidee unsres Drama's, aus welcher die Weltanschauung des Dichters: Aufhebung

jeder Einseitigkeit im Leben und Kunst und die Ausgleichung der Gegensätze durch das menschlich-künstlerisch schöne Ideal, spricht.

Und das Grundelement dort in der Wärme der oft jach übersprudelnden jungen Brust, hier in dem ethischen und sinnigen Ernste reifen Ueberblickes und Durchblickes, gepaart mit dem Kleinod des fließenden Humors, der heitern, schalkhaften und doch so scharfen Ironie, die nicht verletzen oder vernichten, sondern bessern wollen und die ausgleichende, maßvolle und maßgebende Gerechtigkeit, in ihrer Strenge auch mild, auf ihre Fahne geschrieben haben, — dies frische Grundelement ist, Alles in Einem: — die Liebe; wie das Element des stehenden Gewässers auf der andern Seite der Egoismus ist.

Die Träger dieser dichterischen Gesammtabsicht haben sich vor unser Auge, das körperliche, mehr noch das geistige, in scharfer Abzeichnung hingestellt, sich gegeben wie sie sind, was sie bedeuten. Jeder eine bestimmte Gestalt mit sich treu bleibendem Pathos, ein volles Individuum, eine ureigene Natur ohne fremdartige Faser, — ein geschlossener Charakter. Jeder konsequent in Wollen und Thun, in Streben und Vollführen, je nach Gelingen oder Mißlingen, mit richtigen oder falschen Mitteln, wie sie der Natur des Einzelnen homogen, der da will, weil er muß, so und nicht anders kann, — Der blos für sich, Der für

sich und einen Andern, Der, ohne engere oder weitere Ausschließlichkeit, für Andere, in denen er lebt, weil sie Blut von seinem Blute, Geist von seinem Geiste, und der, über Allen stehend, die fremden Elemente wie spielend ausscheidet, die Extreme vermittelt im Dienste und für den Zweck des ächten Menschenthumes; — ein in sich und nach außen gehobenes, ein resolutes, thatkräftiges und thatförderndes Wirken. Sie Alle Repräsentanten allgemeiner Erscheinung nach ihren Abstufungen und Gliederungen.

Walther und Eva, — Beckmesser, — Hans Sachs: sie bilden die zusammengefaßte Trias, aus der sich das Ganze webt, die Hauptfiguren des Gemäldes, das die übrigen Gestalten in sich aufnimmt als Umgebung und Hintergrund, als Folie und Wiederspiegelung im Individuum und in der Masse. Ihr Handeln ist ihre einfach-wahrste Charakteristik.

Der früher in kurzen Zügen gezeichnete wirkliche Hans Sachs, der Mensch und Dichter, ist auch der Hans Sachs unserer Dichtung; nur nach der Eigenthümlichkeit des dramatischen Gegenstandes psychologisch individualisirter, zusammengefaßt. Im kleinen Kreise des Mikrokosmus spezieller Lebensbeziehungen zeigt er die Schönheit und Größe des seelisch und geistig hohen Menschen; aus ihnen heraus stellt er, dem Ganzen zu Nutz und Vorbild, in unbewußter Erhabenheit, nach allen Seiten hin mit thätiger Bewegung und

Einwirkung, den Kämpfer für reine Schönheit, Würde, Sitte, Recht und Ehre, für Tugend und geistige Freiheit, für die höchsten Güter der Menschheit dar.

Die Art und Weise, wie der Dichter auf jenem Substrate begrenzter Besonderheit diese Charaktergestalt als eine individuell lebendige und zugleich selbstständig totale auferbaut, im engen Rahmen ein organisches Kernbild als Repräsentanten einer großen Idee zeigt, verdient Anerkennung nicht nur, sondern mehr noch: Bewunderung.

Der Mann aus dem Volke, über dem Volke, für das Volk; der Mann voll Gesundheit und energischer Kraft; der umsichtige, klare Geist, das warme Herz; der Mann des „künstlerisch produktiven Volksgeistes", der in Anschauung, Denken und That ihn zur lebendigen Erscheinung bringt; der das unhaltbare, weil ausgelebte spezifische Ritterthum, gebrochen an den inneren und äußeren Schranken der neu entstandenen und ausgebildeten bürgerlichen Ordnung und Gesetzlichkeit, und das Ausgeartete des sich abschließenden Zunftgetriebes, wie das Spießbürgerthum überhaupt, zurückweist und an deren Stelle den ethischen Bund zwischen wahrer Poesie und wahrem Leben setzt, — der Mensch und Meister, der, sich beschränkend wie die Anderen, in Beschränkung erst den Meister zeigt, das schöne Gleichgewicht der Seele sich errungen hat und eben so anspruchslos als siegreich festhält.

Wagner's Hans Sachs ist somit kein purer Idealist, noch ein starrer Realist: er ist eine in frisch-empfänglichem Dasein wurzelnde, es erfassende, es verschönende und versöhnende und daher befreiende urkräftige, edle Charaktergestalt mit sprechenden Zügen, den Zügen der Intelligenz und Humanität; — eine Totalität in ihrer Vielseitigkeit: so reich, so klar in sich, so bestimmt, so fest, mit sich einig; naiv, mild, gerecht und stark, anspruchslos, theilnahmevoll, heiter, schalkhaft und ernst; tief schauend und überschauend, warm und ruhig, — eine Figur, die mit dem frischen Pulsschlage den sichern Schatz im Busen trägt. Ein ganzer, ein meisterlicher Mensch.

Das Ideal ist ihm vorhanden, nicht, wie oft die Jugend träumt, um sich von der Wirklichkeit loszusagen, ein bloßes Schattenreich zu sein, in einsamer Höhe zu verharren oder den kühnen Flug nach unmeßbaren Räumen zu richten; sondern die Wirklichkeit läuternd zu durchdringen, sie zu durchgeistigen und von ihrer Zufälligkeit zu befreien, von der Stufe der Gewöhnlichkeit und Beschränktheit in die Sphäre der Vollkommenheit zu heben: — die Wirklichkeit aber, um dem Ideale zur Gewinnung bestimmter substantieller Gestalt sichere Wege anzubahnen, auf welchen es Dasein und Erscheinung erlange, der erreichbaren Höhe zustrebe, deren Gipfel die Stätte des ächten, in sich einigen, über alles Zufällige erhabenen, den gewöhn-

lichen Erdensohn abstreifenden Menschenthumes erschauen läßt. Jenes die Schwungfeder, diese die Lenkfeder.

Ohne Ideal bleibt die Realität ein träger oder todter Körper, ohne Realität schwebt das Ideal in der Luft, ist ein Scheinideal. Beide haben, jedes nach seiner Kraft und seinem Wesen, im Boden des Lebens zu keimen, das nicht nach unten, sondern nach oben seine Blüthen treibt, seine Früchte nutzbringend entfaltet.

So wird das Ideal auch zu dem, was es der Kunst sein muß: zu der Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit enthobenen Aeußerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint.

Und so darf sich die ganze Anschauung des ächten Ideals — wie es auch in der Seele und dem Geiste unsers Sachs dasteht — dahin koncentriren, „daß es, nach einem schönen Wort Hegel's, nicht bei'm Unbestimmten und blos Innerlichen stehen bleibt, sondern in seiner Totalität auch bis zur bestimmten Anschaulichkeit des Aeußeren nach allen Seiten hin herauszugehen hat. Denn der Mensch, dieser volle Mittelpunkt des Ideals, lebt, ist wesentlich jetzt und hier, Gegenwart, individuelle Unendlichkeit, und zum Leben gehört der Gegensatz einer umgebenden äußeren Natur überhaupt und damit ein Zusammenhang mit ihr und eine

Thätigkeit in ihr. Wie nun aber der Mensch in sich selbst eine subjektive Totalität ist und dadurch sich gegen das ihm Aeußerliche abschließt: so ist auch die äußere Welt ein in sich konsequent zusammenhängendes und abgerundetes Ganzes. In dieser Ausschließung stehen beide Welten jedoch in wesentlicher Beziehung und machen in ihrem Zusammenhange erst die konkrete Wirklichkeit aus, deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgiebt." —

Wie schlicht, wie bescheiden, aber auch wie würdig und erhaben steht Sachs da, neben der Erscheinung des begeisterten Jünglings, der verkörperten jugendlichen Poesie, die auf sich selbst ruht, aus sich schöpft, aller Schranken spottet, mit kühnem Finger hineingreift in die Saiten, selbst bis zum Zerspringen, vor dem sie die besonnene Hand des Mannes bewahrt, der den Flug der Dichterphantasie und die Anforderung der Welt kennt, den richtigen Maßstab an sich und den Andern, an die Anderen zu legen weiß.

Ein solcher Mensch sagt nie zur Jugend: „komm, ältle du mit mir!" — er kann es nicht, weil er selbst, bei allem Wechsel und Wandel, jung geblieben (denn der Dichter ist „ein ewiger Jüngling und der Morgenthau liegt durch seinen Lebenstag hindurch, aber ohne Sonne sind die Tropfen trübe und kalt"); — er sagt zu ihr: komm, reife du mit mir, der ich

durch dich, für dich jung geblieben; ich will, mit dir empfindend, im Licht und in der Wärme jener Sonne deine Blüthen zu labenden Früchten zeitigen, die dürren Knorren und Knubben oder überwuchernden Schößlinge des Baumes, der uns nährt, dessen Wipfel frei und gesund in die Lüfte hineinragen sollen, mit kundiger, sicherer Hand entfernen! — Die freie, reine Totalität der Schönheit in Leben und Kunst.

Die Gestalt Walther's zieht uns an durch den Schwung und die Energie vollströmender Jugendkraft, die Ursprünglichkeit und feurige Frische, die Sinnigkeit und Tiefe eines hochschlagenden Dichterherzens, die ideale Subjektivität des in ihm sich wiederspiegelnden Jünglingslebens, des träumenden und doch resoluten. Er ist der jugendlich schöne Mensch, den jeder edler und höher Organisirte in sich trägt und aus sich in die Welt hineinträgt: sinnend und ahnungsvoll, strebend und handelnd, gehobenen Muthes, geschwungenen Schwertes und hochragenden Banners, freudig wie ein Held zum Siegen, mit kühnem Trotz und stürmender Begeisterung des treibenden Pathos, die, wahllos und in ihrer Art einseitig, des Hindernisses spotten, weil sie es nicht kennen; die, ihrer eigenen Kraft, dem „liebenden und dichtenden Muthe", vertrauend, ihr buntes Schifflein gerade aus lenken mit flatternden und schwellenden Segeln nach dem Lande der Liebe, das rosig vor ihnen liegt. Da bewölkt sich der Him-

mel, das Meer wird stürmisch, die Klippe zeigt sich, und der kühne Segler bedarf des Piloten, um klaren Auges und fester Hand das Fahrzeug zu lenken und in den Hafen zum ersehnten Lande zu führen.

Unsers Jünglings steuernder Lootse mit dem Gleichgewicht auf der Lebenswoge ist eben Hans Sachs, das Centrum dieser Erscheinung, wie der anderen, auf das alle Radien immer wieder zurückweisen, in jeder Phase des Drama's mit verstärkter Kraft. Er sorgt dafür, daß wir uns von ihm nicht trennen können. Und der greift sein Werk mit planvollem, überlegenem Ernst an, denn er macht die Sache des Gefährten zu der seinigen. Aber weil er schnell die Lage überschaut, weil er alsbald gewahrt, daß die Klippe, wenn auch nicht leichthin, doch sicher zu umschiffen, gesellt er denn dem Ernste den wunderbaren Humor, der nur aus einem tiefen Herzen strömt, der besonders der geistigen Ueberlegenheit des erfahrenen Alters eignet und ihr so wohl ansteht, und die köstliche Ironie in der Lenkung bei. Jener ist es, der auf dem Meere der unendlichen Welt die kleine mit dieser ausmißt und verknüpft, mit dem Lachen, „worin noch ein Schmerz und eine Größe.“ Und er verlangt viel Tiefe und Reichthum des Geistes, um das nur subjektiv Scheinende als wirklich ausdrucksvoll herauszuheben und aus seiner Zufälligkeit selbst das Substantielle hervorgehen zu

lassen. Diese ist's, die mit der ernst-heitern lächelnden Miene, ihres Gegenstandes nach seiner individuellen Natur gewiß, ihm in wohlbedachtem und wohlbegründetem Spott die Räthsel aufgiebt, an deren Lösung er, dieser Gegenstand, sich fruchtlos abmüht und an der er scheitert.

Solches bedingt geebneten, subjektiv wie objektiv sichern Boden; es erheischt psychologischen Klarblick für Größe und Schwäche, den Herzenskundigen, den Menschenkenner, der sich erst selbst kennen muß, um Andere zu erkennen, sie zu begleiten und zu leiten. Diese Mission aber kann nur der Frische des Gemüthes, kann nur der Erfahrung, nur dem reif gewordenen und jung gebliebenen Menschen gelingen, — dem Meister, von dem ich oben sprach.

Hans Sachs sah auf den im Dichterjünglinge waltenden Genius mit dem Blick der Bewunderung, einem liebenden und ehrfürchtigen. Er schauete hinauf zu ihm und zog ihn mit milder Hand zu sich herab, an sein eigenes Herz, mit jener sympathischen Regung und Erkenntniß, die um so tiefer, um so klarer, je näher der Dichter dem Dichter stand, je enger die Congenialität. Denn auch in ihm ruht und lebt die Macht des Genius, die allein berufen ist, ihn in Anderen voll und ganz zu erschauen. Und je bescheidener und bewußter, je größer steht der dichterische

Mensch dem andern gegenüber: er steht ihm ebenbürtig zur Seite, ja, in gewissem Sinne, über ihm.

In beiden zusammentretenden und zusammen gehörenden menschlich-schönen Erscheinungen aber legt das Wort eines Dichters — Jean Paul's [50]) — sich zu Tage: Wenn es Menschen giebt, in welchen der Instinkt des Göttlichen deutlicher und lauter spricht, als in anderen, wenn er in ihnen das Irdische anschauen lehrt (anstatt in anderen das Irdische ihn), — wenn er die Ansicht des Ganzen giebt und beherrscht: so wird Harmonie und Schönheit von beiden Welten wiederstrahlen und sie zu Einem Ganzen machen, da es vor dem Göttlichen nur Eines und keinen Widerspruch der Theile giebt. Und das ist der Genius; und die Aussöhnung beider Welten ist das so genannte Ideal. Wenn die Greise der Prosa, gleich leiblichen versteinert und voll Erde, uns die Armuth, den Kampf mit dem bürgerlichen Leben oder dessen Siege sehen lassen: so wird uns so eng und bang bei'm Gesicht, als müßten wir die Noth wirklich erleben; und in der That erlebt man ja doch das Gemälde und dessen Wirkung; und so fehlt immer ihrem Schmerze ein Himmel und sogar ihrer Freude ein Himmel. Sogar das Erhabene der Wirklichkeit treten sie platt, z. B. das Grab, nämlich das Sterben, dieses Verleben zwischen zwei Welten, und so die Liebe, die Freund-

schaft. Wenn hingegen der Genius uns über die Schlachtfelder des Lebens führt: so sehen wir so frei hinüber, als wenn der Ruhm oder die Vaterlandsliebe vorausginge mit den zurückflatternden Fahnen, und neben ihm gewinnt die Dürftigkeit wie vor einem Paar Liebender eine arkadische Gestalt. Ueberall macht er das Leben frei und den Tod schön; auf seiner Kugel sehen wir, wie auf dem Meer, die tragenden Segel früher, als das schwere Schiff. Auf diese Weise versöhnt, ja vermählt er — wie die Liebe und die Jugend — das unbehülfliche Leben mit dem ätherischen Sinn, so wie am Ufer eines stillen Wassers der äußere und der abgespiegelte Baum aus Einer Wurzel nach zwei Himmeln zu wachsen scheinen. —

Minnegesang — Meistergesang im reinsten Sinne! Beide im Gegensatz zur Schule, zum Pedantismus der Gewöhnlichkeit und des an die Form und die Formel sich klammernden Herkommens; beide zur Einheit geworden, zum Meisterthum, gegenüber dem Meisterwesen.

Einen solchen Jüngling, einen solchen Mann aber vermag nur der Dichter zu zeichnen und zu zeigen, der den Jüngling sich erhalten und den Mann und Meister gewonnen hat. —

Eva's Erscheinung ist weniger hervorragend, als

die der genannten Beiden; sie kann es auch nur sein. Und doch, wie bedeutend, wie sympathisch nahe tritt sie an uns heran! Sie ist ein Theil Walther's, ein Theil der in ihm verkörperten Jugend und doch wieder ihr selbsteigener Theil des Weibes. Der zarte und begeisternde Gegenstand des Minnegesanges Walther's, die schöne Verwirklichung seines Traumbildes, zeigt uns das anmuthige und naive Bürgermädchen, neben der Tiefe und durchsichtigen Klarheit eines warm empfindenden und kindlich reinen Gemüthes, ein Stück der unveräußerlichen Eva-Natur: die Schalkhaftigkeit mit einem kleinen liebenswürdigen Zuge überwallender, der trotzigen Liebe entquillender Subjektivität und einem Zuge mädchenhafter Schwermuth. Im Verein mit ihnen aber die Bestimmtheit des Wollens, das, vermeintlich aller Hilfe baar und nur auf sich gestellt, wo es die Erreichung eines erstrebten beglückenden Zieles gilt, seiner Höhe nachzufliegen trachtet über beengende Schranken hinweg, — ein Wollen, das eben so des zügelnden Regulators bedarf, wie das des liebeglühenden Mannes. —

Neben diesen Dreien — von David und Magdalene gleichsam arabeskenartig umspielt, zwei komischen Gestalten, in derem Verhältniß etwas Drolliges und zugleich Rührendes liegt, — wie trittst du hervor, du köstlicher Beckmesser! Ja gewiß, wie Viele

Deinesgleichen sich je geltend gemacht: den Vorrang hat dir Keiner abgelaufen. Ein ganzes Füllhorn haben, wenn auch nicht die Grazien und Musen, doch die Genien und Gnomen des Komus auf dich ausgeschüttet: das Füllhorn all' der Gaben, die nur immer die Hohlheit schmücken. Da ist keine vergessen oder beeinträchtigt: die Selbstsucht, der Dünkel, die Eitelkeit, der Neid, das Mißtrauen — nicht gegen sich, nur gegen Andere — mit dem ganzen Apparat engherzigen Zopfthumes. Nebenher oder vielmehr in engem Bunde mit jenen liebenswidrigen Elementen, weil ihnen entsprossen, die Gewissenlosigkeit, die mit ebenso schlauer als dreister Miene vor keinem, auch dem unredlichsten Mittel zurückschreckt, um den eigennützigen Zweck wie auf Diebeswegen zu erreichen.

Aus diesem homogenen Gemisch, welches seine Nemesis in sich selbst trägt und auch nach außen vollendet, ist der Mensch Beckmesser in völlig organischer Bildung zusammengesetzt, der sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört oder, bei innerer und äußerer Abhängigkeit, unter scheinbarer Förderung zerstören läßt, — mit unendlicher Wohlgemuthheit und Zuversicht sein Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, seiner selber aber stets gewiß, und, wie die Anderen, in seiner Weise die Frucht seiner eigenen Thaten bricht. Der Repräsentant des

umgekehrten Erhabenen: des Lächerlichen, des sinnlich angeschaueten unendlichen Unverstandes, „das ewig im Gefolge der geistigen Endlichkeit bleibt.“ Mit diesem Kleinen des Unverstandes treibt denn das Komische sein Spiel, macht es zur Folie, wie des Erhabenen, so unserer Einsicht und Ansicht, erzeugt durch diesen Widerspruch die Ungereimtheit und macht heiter und frei. —

4.

Die Tondichtung.

Keiner Tonschöpfung kann die Schilderung gerecht werden. Wo wäre die Wortbeschreibung, welche je die Tonwelt an sich, die eines konkreten Werkes erschlossen hätte?

Trotzt somit überhaupt jede Musik dem Versuche, ihr Wesen durch den Buchstaben zu enthüllen, ihre Sprache zu schildern, ihr Ahnen- und Fühlenlassen in die Analyse oder Synthese zu bannen: so muß dies bei der Musik in erhöhetem Grade der Fall sein, welche, wie die Wagnersche, die Welt des Gemüthes in hundert Ausstrahlungen als eine solche erscheinen läßt, die nicht aus einzelnen abgerissenen, in sich und für sich bestehenden Theilen, sondern allein aus dem Organismus ihrer Ganzheit erfaßt und begriffen sein will. Hier hilft keine Zergliederung der Phrase, des einzelnen Stückes: hier gilt und entscheidet der Gefühlseindruck, die Macht der Stimmung, die sich nicht mosaikartig zusammensetzt, sondern, wie die bewegte, die sich beruhigende und verfließende Welle, ein Eines bildet, dessen Anfang und Ende unfaßbar und unbeschreibbar ineinander aufgehen, dem Blick sich zeigen und sich ihm wieder entziehen. Das geistige Band des lebendigen Organismus, die Seele des Körpers

lassen sich nicht darlegen. Wissende durch das Hören des Gemüthes haben wir zu werden, das uns nur verstehen und nachfühlen läßt, wenn alle unter der leitenden dichterisch-musikalischen Idee wirkenden Mächte der Empfindungen sich zur Einheit des Charakters zusammenschließen, dessen Seele die Musik in der nur ihr eigenen, aber auch nur dieser Gesammtheit des Charakters homogenen Form verkündet.

Das in dieser Beziehung früher rücksichtlich der Lohengrin-Musik vorstehend von mir Gesagte gilt in noch höherem Grade von der Musik zu den „Meistersingern."

Fürwahr, — kein derartiger Versuch, sei es der beste, kann seines Bemühens recht froh werden. „Umsonst! All' eitel Trachten!" —

Dies vorausgeschickt, wird der gerechte Maßstab der Beurtheilung gefunden sein: der Beurtheilung des musikalischen Lebens und Waltens unsers Dichtwerkes mit dem schwachen Wort, — derjenige einer solchen Aufgabe selbst, die um so weniger gelöst erscheinen mag, je größer und neuer die Welt dieser Tondichtung, je weiter und höher also das Ziel.

So muß denn Alles, was das gegenwärtige Beginnen, die Musik des „Meistersinger"-Werkes zu besprechen, bietet, den Charakter nicht nur des Skizzenhaften, sondern geradezu des Fragmentarischen an sich tragen. Sein Fuß kann nicht ausmessen, nicht errei-

chen: er kann nur zu betreten suchen, um Einzelnes zu finden. —

Es würde wohl der Mühe lohnen, den Entwicklungsgang des Wagnerschen dramatischen Tondichtens wenigstens von „Rienzi“ ab bis zu dem jetzigen Werke hinan zu verfolgen, eine Phase dieses Schaffens nach der andern zu beschauen und zu beleuchten, um sie dann alle wie in einem Brennpunkte zusammenzufassen. Aus mehr, denn Einem Grunde muß hier darauf verzichtet werden. Nur auf einzelne frühere Versuche meinerseits, auf bessere Darbietungen Anderer kann ich verweisen. Unter diese Anderen gehört ja auch der Urheber der Werke selbst, um die es sich handelt.

Die Durchgänge durch die specifische Oper, der Tribut, den er der „großen Oper“ brachte mit aller Hingebung des jugendlichen Herzens, des schwärmenden Feuergeistes, der auf den Boden fremder Pracht, in die Sphäre hinreißenden Sinnenrausches schon selbsteigene deutsche geistige Elemente ausgießt, — diese Durchgänge waren ihm Mittel zum Erkennen seines Innern. Nutzbringender und fördernder für seine künstlerische Individualität, für seine wahre Bestimmung hat kein Komponist auf dem Pfade vorhandener Formen gewandelt. Denn gerade diese ließen ihn, wie aus einem Traume erwachend, in sein Wesen schauen, sich selbst finden. Und die Tiefe, die Energie dieser Natur mußten sich dem Ausgelebten, dem kein neuer substan-

tieller Gehalt einzuhauchen war, mit urkräftiger Befreiung abwenden.

Die Dämmerung des zerstückelten Opernschematismus ließ ihn das deutsche Drama in seiner Klarheit, in seiner Bedeutung für die Musik und die Bestimmung dieser für jenes gewahren. Er wurde jetzt in Bezug auf alle seine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes wieder Musiker. Jener Dichter aber war sich des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Werke im voraus bewußt. So mußte die Musik für ihn immer der Ausgangs- und Endpunkt seines Schaffens sein.

Der weitere Gesichtskreis ward gewonnen in der Wendung zum Nationalen auf Grund universeller klassischer Durchbildung. Ohne letztere hätte er die Pietät gegen große Vorgänger nicht so, wie es geschehen, bethätigen, nicht den sichern Fuß auf die ehrwürdigen Schultern dieser setzen, aber auch das Nationale nicht so künstlerisch-menschlich schön ausbilden können, wie es geschehen.

Wie thörigt war und ist es, Wagner als einen „Neuerer" in dem gewöhnlichen Sinne zu betrachten und zu verschreien! Ich habe das in meiner Schrift: „Richard Wagner und das Musik-Drama" mit Gründen und Belegen gezeigt. Es hat Niemand mehr, wie er, auf vor ihm Gedachtes und Gegebenes

gebaut. Aber neu ist er in seiner Totalität, in jenem Nationalen der künstlerischen Natur, in jener tiefen Durchbildung, in Gesinnung und Geist, in jenem Herzensschlage, der von nun an sein ganzes Wesen durchströmt und hebt.

Und dieser frische, gesunde Boden, — in ihm wurzeln die ersten, bedeutenden Anfänge des „Fliegenden Holländers", der ihm aus urhellenischem Alterthum und der damit verwandten deutschen großartigen und herzensinnigen Anschauung, wie aus einem gedoppelten und doch einheitlichen Grundmeer hervorwogt. Ein unerschöpflicher Schacht des weiblichen Herzens und für dasselbe auf alle Zeiten.

Aus dieser Schöpfung erwächst die zauberhafte und doch so menschlich-natürliche Welt eines der tiefsten und erschütterndsten Gedichte, welche das deutsche Volk besitzt: der „Tannhäuser", diesem in ergreifenden Weisen des Drama's gesungen und von ihm nachgesungen.

Auf solche lebendige, schon gewaltige Vorlagen erbaut sich mit blühender Kraft und Schönheit eine noch größere, einheitlichere Welt des menschlichen Herzens in seiner lichten Höhe und seinem finstern Dämonismus, der jene zu umnachten droht und sich selbst zertrümmert: der „Lohengrin."

Es ersteht weiter, nicht minder warm und doch noch reifer, großartig in seiner Einfachheit, fesselnd in

seiner unbeschreiblichen Innigkeit, mit dem intensivsten Gehalte des in sich aufgehenden Seelenlebens das dramatischste musikalische Liebesgedicht aus deutschem Epos: „Tristan und Isolde.“

Eine Stufe nach der andern. —

Nach vier großen, in sich zusammenhängenden Richtungen hin — die fünfte, größte haben wir in dem „Nibelungen-Ringe“ bald zu erwarten — sind der Volkssage ihre Schätze für Aug' und Ohr durch das Musik-Drama ausgeprägt zurückgegeben. Diese Volkssage ist eine ewige: denn sie hat das menschliche Gemüth zum Gegenstande, und das bleibt sich gleich in allen seinen Regungen, in allen Verhältnissen des Lebens.

Verhältnisse, — das realistische Leben kennt dies umfassende Wort vor allem. Und siehe da! auch der dramatische Tondichter kann nicht anders, als nach allen kurz angedeuteten Vorgängen scheinbar hinabzusteigen in jenes reale bürgerliche, nüchtern geheißene Leben. Er muß dem alt-neuen Drange folgen, befruchtet von den gewonnenen Eindrücken des Reinmenschlichen für das Reinmenschliche der socialen Verhältnisse; das „Lenzesgebot“ muß der reife Mann erfüllen.

Es gilt, zu sagen, aber auch zu singen, durch jenes wahre Menschenthum die Enge der Verhältnisse aufzuheben, durch die Melodie die „Melodei“ zu ver-

bannen, die Jugend zu wahren und doch gerecht zu sein nach allen Seiten hin, „sich zu dem Volk zu wenden", um es Richter sein zu lassen über Willkürlichkeit und Unnatur hinweg, durch die einfach-große Macht des rechten Gesanges, dem die ewigen künstlerischen, nicht die künstlichen „Meisterregeln" Sicherheit und Klarheit, „getreuliche Leitung" gewähren. Nicht das Tabulatur-Schema des Meistersingers, noch das Tappen des Jüngers, sondern das „Kennen" zum „Können;" das Kleinod der schönen Humanität des Menschen und des Künstlers.

Das will und thut, denk' ich, im Wesentlichen die neueste Gabe des Meisters Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg" vor allem vom musikalischen Standpunkte aus. Denn ohne die Musik war jenes Wollen nicht zu vollbringen.

Er nennt sein Werk eine „Oper", nach altem, ehrwürdigem Brauch. Und er hat damit Recht gethan. Die Oper will Gesang. Nie hat er schöner, ergreifender, nie einfacher und natürlicher gesungen. Nie ist überhaupt so gesungen worden von allen Zweigen, als in dieser Oper. Das Synedrium, die Heimlichkeit des Stilllebens, die Gassen, der Markt, die Festwiese, — überall Gesang, so und so, vom Einzelnen bis zur Masse, zur Gesammtheit, in welcher zuletzt, groß und ergreifend, Alles aufgeht, die Theile zu jenem harmonischen, naturwahren Ganzen sich verweben, das

alle falschen Elemente der sich selbst parodirend richtenden und vernichtenden barocken Künstelei und Beschränktheit ausscheidet.

Das Volk singt mit dem rechten Sänger seine „Stollen“ und zuletzt seinen „Abgesang“ zum einheitlichen poetischen „Bar“, nach der „Regel, die er selber stellt“, der er „folgt“, und mit ihm jenes. „Seht und hört, wie der ganze Bar gelang!“ — so ruft der schlichte Dichter des Volkes, so rufen sie, die ächten Menschen, alle unwillkürlich, thatsächlich aus voller Brust, indem sie selbst in das ihnen sympathische Lied der Jugend, in den Preis des jung gebliebenen Alters, in den Preis der „heiligen deutschen Kunst“ einstimmen.

Es ist deutscher Gesang aus deutschem Herzen und Geiste: das Lied einfacher Kunst, das warme und frische Volkslied und das ergreifende kirchliche, religiöse Lied, das nicht blos im Tempel, das auch unter einem größeren und höheren, dem freien Himmelsdach, ertönt, — eine in sich verwandte „heilige“ Dreiheit. „Der vom Orient aufgehende Tag.“

Das lyrische Element erscheint nun, bei aller selbstständigen Ausbildung, im Dienste und für die Zwecke der Dramatik kunstvoll verwendet. Es gehört sich, aber mehr noch dem Ganzen an, von dem es nicht loszulösen. Die Melodieen dieser Lyrik werden hundertfältig nachgesungen werden wo es nur Gesang

giebt; sie müssen sofort an das fühlende Herz schlagen. Wahrhaft empfinden, ganz und gar verstehen läßt sie nur das Drama, aus dessen Geiste sie entsprungen sind und für den sie leben.

In keinem seiner bis jetzt bekannten Werke hat Wagner die freie und reife Thätigkeit, die Arbeit seines schaffenden Geistes so entfaltet und koncentrirt, als in den „Meistersingern.“ Für Die, welche das Werk bereits genau kennen — ihre Anzahl wird zur Zeit noch die Minderheit bilden —, für Die, welche es mit der Seele und dem Geiste des Ohres vernehmen und immer tiefer und klarer vernehmen werden, darf das gewiß nicht zu viel behauptet heißen.

Ich meine, in keinem der bisherigen sei der Melodie, dem harmonischen Leben (wie bei Tristan bieten die Vorhaltsharmonieen darin ein großes Feld, nicht minder der übermäßige Dreiklang, und die Modulation ist eben so wunderbar schön, als überraschend neu), sei der Kontrapunktik und Polyphonie, der Welt der thematischen Motive, der Technik der Komposition, der Schönheit und Wahrheit der Deklamation, — überhaupt der ganzen musikalischen Charakteristik, ihr Recht so geworden, als in dem jetzigen, kein anderes sei so durch und durch einheitlich in seinen mannigfachen Farben und Klängen, keines so durchsichtig und doch so gesättigt, keines von größerem künstlerisch-ethischen Gehalt, keines von der dichterisch-

musikalischen Idee des vollen Künstlers mehr beseelt und getragen, keines ein so organisch gegliedertes psychologisches Ganzes. Wir gewahren in ihm einen großen Schritt vorwärts und hinauf, in die Breite, in die Höhe.

Und über dieses Ganze — ein wahrhaft plastischer, styllvoll reiner und lebendiger Bau — ist ein milder und warmer, und doch kräftiger Hauch: der Versöhnung und Beruhigung, ausgebreitet, wie es so nur die Macht und die Schönheit des Tones vermag, der das Wort, den Grundgedanken des Dichters, die dichterische Absicht erst zur vollen Geltung bringt.

Die Melodie strömt wie ein tiefer und klarer Quell hervor, warm, schwungvoll und kräftig, gehoben von jener Harmonie, die sich ihr innig anschmiegt und mit ihr organisch zusammentritt zur Vollendung des ganzen Charaktergehaltes.

Kein Klang, keine Phrase, die nicht dem Menschen nach seinem Wesen und seiner Lage homogen wären, die nicht aus der Stimmung, aus der Situation entsprängen. Die ächte, wie die verkehrte Natur singen so, wie wir sie handeln sahen: sie singen sich selbst, weil sie nicht anders können. Die Töne, die unser Herz ergreifen, und erwärmen, — die Töne, die uns, kontrastvoll, Lächeln und herzliches Lachen abzwingen, stimmen zum großen Koncert zusammen, welches die Welt unsers Drama's bildet. Individuen, Gruppen,

Haufen, das ganze Volk (wie dankbar kann Wagner sich selbst, können wir ihm sein, daß er dem Chore sein volles Recht wieder vindicirt hat!) singen charaktervolle heimische deutsche Weisen, — hier gleichsam spielend, als hätten sie im Augenblick sie erfunden, dort auf traditioneller Grundlage des volksthümlichen Melismus, den die Kunst veredelt, ohne ihn in seiner Kraft zu beeinträchtigen.

Das ist der überaus einfache und feste „Aufzug" des Kunstgewebes unsers Werkes, das Hauptgeäder seines gesunden Organismus.

Nun aber regt sich das Leben in der Natur der Instrumente, deren jedes nur seine ihm zukommende Bestimmung erfüllt, deren Gruppen zusammentreten, um sich in sich zu vertiefen und auszubreiten zum Wirken im Ganzen und für das Ganze. Sie reden alle, jedes an seiner rechten Stelle, ihre vernehmliche Sprache, als ob sie aus menschlicher Brust käme, und legen sich warm an die Brust der Menschen da oben, die sie heben und ergänzen zum vollen Herzensschlage. Nicht allein die beseelten Träger des harmonischen Lebens sind sie: sie sind die Dolmetscher und Interpreten der menschlichen, oft unnennbaren Stimmungen, die theilnehmenden Gefährten aller der Regungen, welche das Menschengemüth, den Menschengeist bewegen, um sie zu unterstützen und aufzuklären. Und oft, ehe noch die handelnden Personen des Drama's ihrer Gefühle und Gedanken sich

ganz klar sind, sie erst in sich zerlegen müssen, um sie zu beherrschen, deutet das Orchester aus Vergangenem und Folgendem die Ideenverbindungen leiser oder stärker an, bereitet es den theilnehmenden Hörer vor für Verständniß und Würdigung, macht ihn empfänglich, schärft seinen Blick. Aber es sammelt auch das Vorausgegangene, koncentrirt die zerstreueten Punkte der Situation, indem es sie noch einmal auffaßt, aneinander reiht und verschmilzt, den psychischen Ueberblick gewährt und den Abschluß herbeiführt.

Das vornehmlich in Bezug auf Lohengrin einst gesprochene schöne Wort Franz Liszt's von Wagner's Orchester, daß es die Seelen, Leidenschaften, Gefühle und leisesten Empfindungen der handelnden Personen abspiegelt, um sie zu enthüllen; daß es bei ihm wie ein Echo zum feinen Gewande wird, das uns alle Zuckungen ihrer Herzen erkennen läßt; daß wir durch die klingenden, durchsichtigen Scheidewände ihre leisesten Regungen, ihre heftigsten Wallungen gewahren, — findet auf die Bestimmung und Thatäußerung des Orchesters im Meisterwerke der „Meistersinger" die umfassendste, ja, erhöhete Anwendung.

Die Grenzen des Orchesters sind darin nach der eben angedeuteten Richtung hin, wie überhaupt, auf eine vielleicht selbst nach „Tristan" ungeahnte Weise erweitert, ohne seinen Grundcharakter irgendwie zu beeinträchtigen. An organischer Tiefe und an Klarheit

nicht nur, auch an Farbenschmelz und Farbenpracht, an Schönheit und Macht der Klangwirkung kommt dem Meistersinger-Orchester kein anderes gleich.

Ich bin hier einfach an einem Kernpunkte der Musik unsers Werkes angelangt: der thematischen Motivenwelt. Denn in ihr ist dem Orchester die bedeutendste Rolle zugetheilt.

Was bei Wagner dieser Punkt heißen will, wissen die Kenner aus seinen theoretischen Anschauungen und mehr noch aus deren Verwirklichung in seinen dramatischen Werken selbst, — mit Einem Wort: aus seinem ganzen System.

Für die Anderen sei nur kurz erwähnt, daß das Verfahren, vermöge dessen die Form der musikalischen Darstellung Wagner's nur nach dem Erforderniß und der Eigenthümlichkeit des Stoffes und der Situation sich bedingt, also die überlieferte Sangstückform der Oper mit ihren Arien, Duetten &c. verlassen werden mußte, — ein durch die Natur des dichterischen Gegenstandes bestimmtes Verfahren, — von entscheidendstem Einfluß auf das Gewebe der Musik rücksichtlich der charakteristischen Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive erscheint.

Er selbst faßt die Bestimmung und Natur dieses Motivenlebens in der bezeichnendsten Weise zusammen, die einen klaren Ueberblick und Einblick gewährt.

„Wie die Fügung meiner Scenen — sagt Wagner — alles ihnen fremdartige, unnöthige Detail ausschloß und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete: so fügte sich auch der ganze Bau meines Drama's zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Scenen oder Situationen ausmachten. Keine Stimmung durfte in einer dieser Scenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Scenen stand, so daß die Entwicklung der Stimmungen aus einander und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwicklung eben die Einheit des Drama's in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Drama's die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwicklung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war: so mußte nothwendig auch der das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende musikalische Ausdruck an dieser Entwicklung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Antheil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein, jederzeit charakteristisches, Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über

eine Scene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete." [51])

Tannhäuser, Lohengrin und Tristan geben Zeugniß von der Anwendung des ganzen künstlerischen Verfahrens.

Dieser Gesammtfaktor der Wagnerschen Motive setzt — wie ich an einem andern Orte bereits bemerkte [52]) — die Musik in den Stand, die Theilnahme des Hörers an Handlung und Personen stets wach zu erhalten, sie zu consequentester Bewußtheit zu heben, die Triebfedern des Handelnden zu erschauen, die Regungen des Gemüthes zu belauschen, in den Schacht der Leidenschaften hinabzusteigen, ihren Gängen, Windungen und Verzweigungen zu folgen und aus allem diesem ein klares Gesammtbild, wie der Individualität des Einzelnen, so des in Allen zusammentretenden Ganzen in sich aufzunehmen. Diese musikalischen Motive machen uns zu Wissenden; sie weihen uns in die Geheimnisse des Herzens und des Geistes ein, indem sie uns die lebendigen und leuchtenden Fäden in die Hand geben, mit denen, als treuen Leitern, wir in das Innere des Seelenlabyrinthes dringen, um es zu durchforschen und es mehr und mehr als einen bis in den kleinsten Winkel organischen Bau zu erkennen. Ohne unsere seelische oder geistige Freiheit gefangen

zu nehmen, ohne unser selbstständiges Gefühlsvermögen zu beeinträchtigen, oder zwangvoll zu beeinflußen, dienen diese Motive vielmehr als Hauptträger der dichterischen Idee für die Mission des Tonsetzers als Vollender des musikalischen Drama's, in dem ihm zugewiesenen Reiche des Gemüthes das Erkennen zu vermitteln, ihm die quellenden Hauptpunkte zu zeigen und die stetige Einheit in der unendlichen Vielheit für die Zwecke des Drama's zu wahren. Mag der Tonsetzer dort Ahnungen, schwächere oder stärkere Erinnerungen erwecken, hier das volle Licht des Augenblickes, der Lage ausgießen, — immer trägt er uns auf den Standpunkt der Mitfühlenden und bewußtvoll Mitwissenden.

In den „Meistersingern" ist auf Grund der, dem Orchester zugewiesenen erhöheten Aufgabe, oder vielmehr vornehmlich für diese, das Gebiet der musikalischen Motive überhaupt nach allen Seiten hin um ein Erhebliches vergrößert und wesentlich vertieft; ja, der ganze Organismus dieses Gebietes stellt, so zu sagen, das Lebenselement der Oper dar. Die Motive sind nicht blos der zusammenhaltende Faden, sondern weit mehr noch: die Seele der Tondichtung. Sie verlangen deswegen eine etwas eingehendere Betrachtung, soweit die hier gezogene räumliche Schranke es gestattet und soweit sie sich überhaupt mit dem Auge betrachten lassen. Denn auch hier kann zuletzt nur das wahre Ohr entscheiden, das sich in diese, in ihrer Art reichste Welt,

die wir besitzen, versenken muß, um sie zu verstehen und in sich aufzunehmen.

Jede Hauptperson des Drama's hat ihr musikalisches Motiv, das ihre Charaktereigenthümlichkeit prägnant kennzeichnet, und das in jeder Situation, leiser oder lauter, hervortritt, wo ihre Stimmung sich verkündet, ihre Erinnerung erwacht, ihr Wollen sich verräth, oder ihr Thun sich zeigt.

Aber nicht blos der Person als solcher ist ihr Stimmungs- und Handlungsmotiv zugetheilt: auch der in der Gesammtheit personificirten Idee ist es verliehen, so namentlich dem Meistersingerthum, dem die Musik seinen typischen Charakter aufprägt, so daß wir es eben so aus und durch sich selbst, als aus den bezüglichen Gedanken, Erinnerungen und Aeußerungen des Einzelnen mit vernehmlichster Sprache reden hören.

Andererseits zieht sich das Einzelmotiv durch ganze Situationen und Scenen in abwechselnder und doch einheitlicher Gestaltung, in mannigfacher Formgebung hindurch, wie z. B. das eine allgemeine Stimmung zu Tag legende Johannisfestmotiv, in Pogner's prächtiger Ansprache des ersten Aktes, in der Einleitung zum zweiten und weiter; oder das Lautenmotiv Beckmesser's, über das ganze zweite Finale sich verbreitend, das es hervorgerufen hat und nun belebt und trägt. Oft tritt eine Reihe von Motiven in einer rein musikalischen oder dramatisch-musikalischen Scene zusammen, wo ganze

Handlungsmomente den Verknüpfungs- und Haltpunkt für die Stimmung des Hörers aus Vergangenem und Folgendem, beruhigend oder anregend, bilden, wie in der ergreifenden Einleitung zum dritten Aufzuge; oder wo Erlebtes in dem Gedanken des Individuums wieder erwacht, Ungeahnetes an die Empfindung, an Aug' und Ohr herantritt, eine größere oder kleinere Summe der Eindrücke sich häuft und verarbeitet: so in der pantomimischen Scene Beckmesser's im dritten Aufzuge.
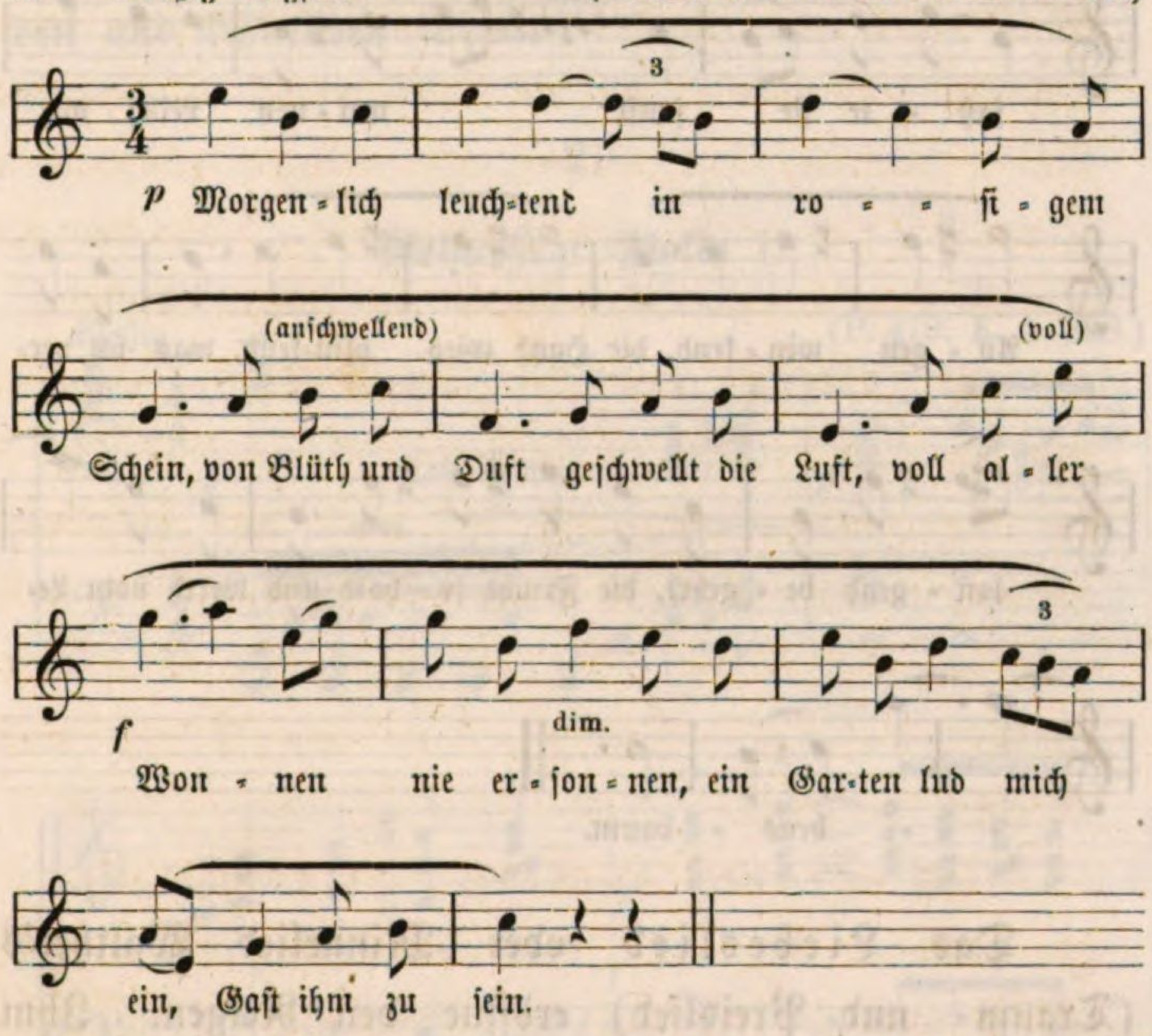
Das Hauptelement dieser großen Motivenwelt aber ruht, wie angedeutet, in der treuen, klaren Seelensprache der Instrumente, die den fühlenden und handelnden Menschen und sich selbst gegenseitig verstehen, mit jenem und mit sich Eines sind, und doch ihre Eigenthümlichkeit, dort als Ganzes, hier als Theile dieses Ganzen, wahren.

Es wird wohl angemessen und dienlich sein, die Hauptmotive in einer Zusammenstellung vorzuführen, als Grundlage und für die Uebersicht. Nach beiden Seiten hin werden ihr Wesen und ihre Bedeutung so klar als hier möglich sich erkennen lassen, Kontrast und Zusammenhang sich thunlichst zeigen.

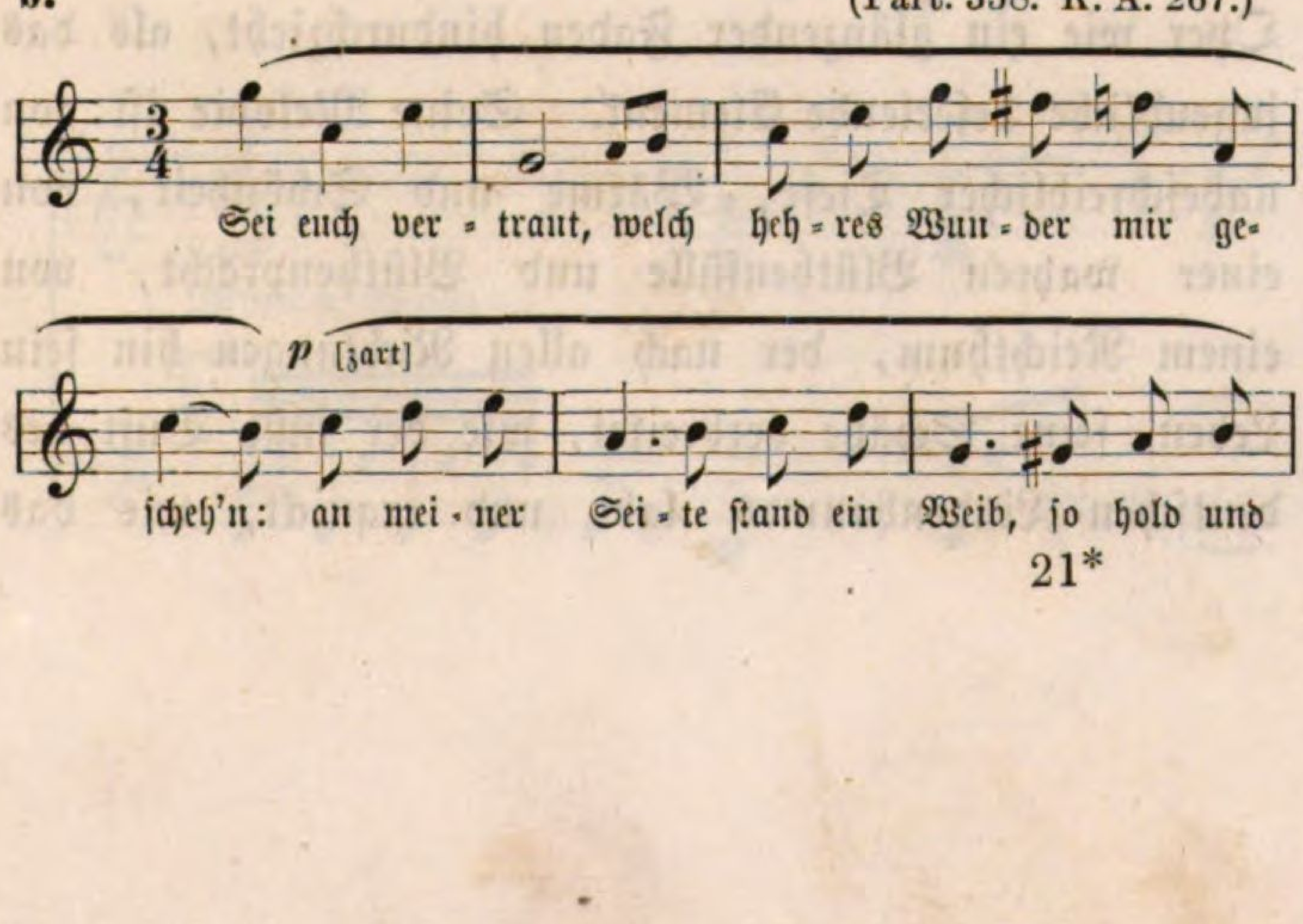
1.
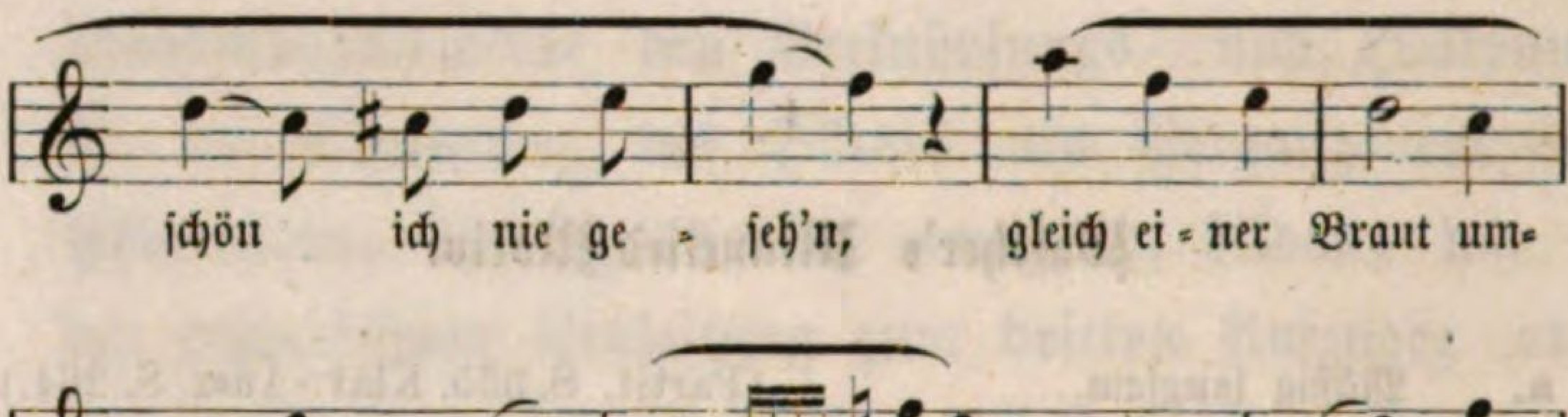
Walther's Minnelied-Motiv.

a. Mäßig langsam. (Partit. S. 355. Klav.-Ausz. S. 264.)



b. (Part. 358. K. A. 267.)
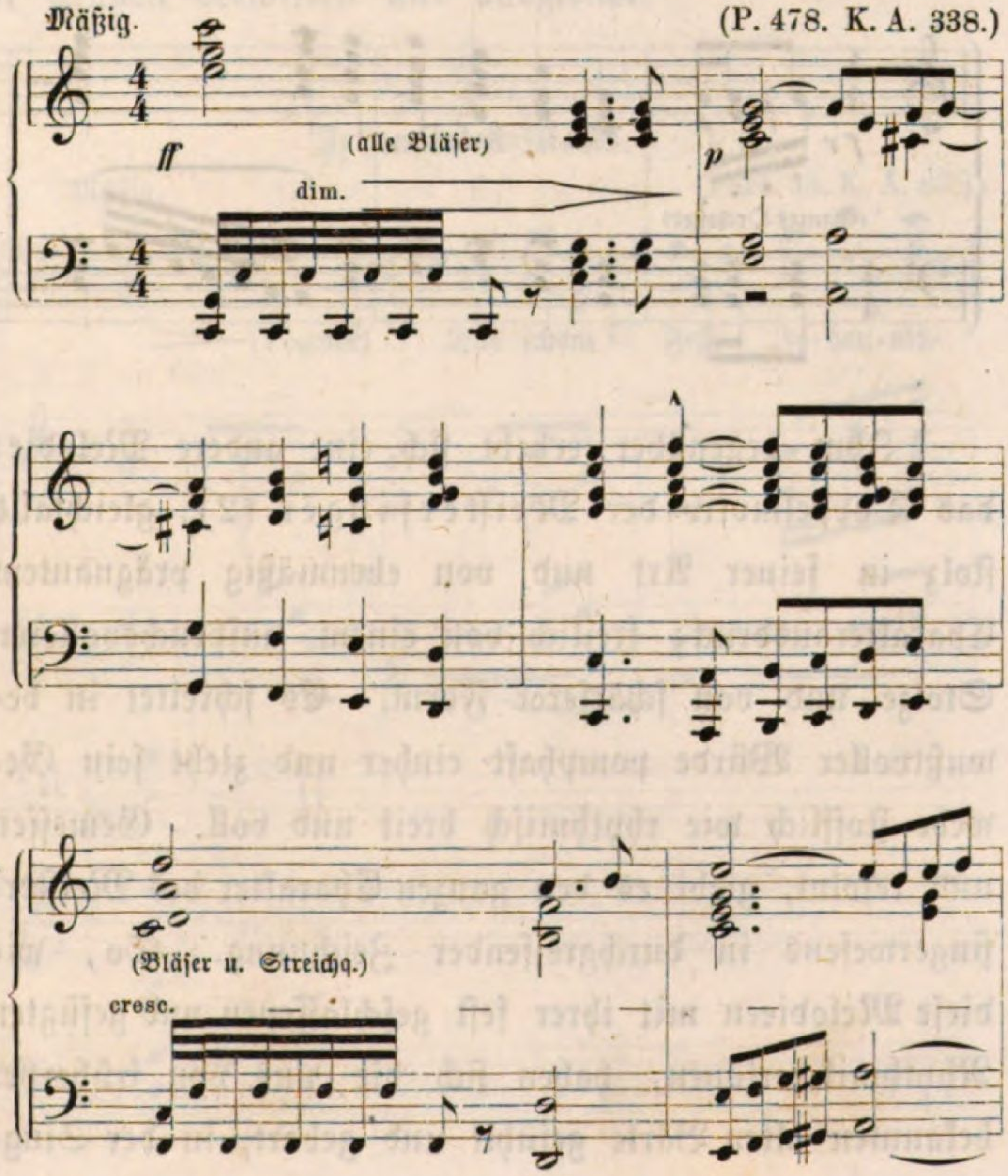




Das Liebeslied oder Minnelied Walther's (Traum- und Preislied) eröffne den Reigen. Ihm gebührt die erste Stelle, weil es sich durch die ganze Oper wie ein glänzender Faden hindurchzieht, als das jugendliche beseelende Element. Seine Melodie ist von unbeschreiblicher Tiefe, Wärme und Schönheit, von einer wahren Blüthenfülle und Blüthenpracht, von einem Reichthum, der nach allen Richtungen hin sein Leben, seine Schätze verbreitet, wie der süße Duft des deutschen Lindenbaumes labt und erquickt, wie das
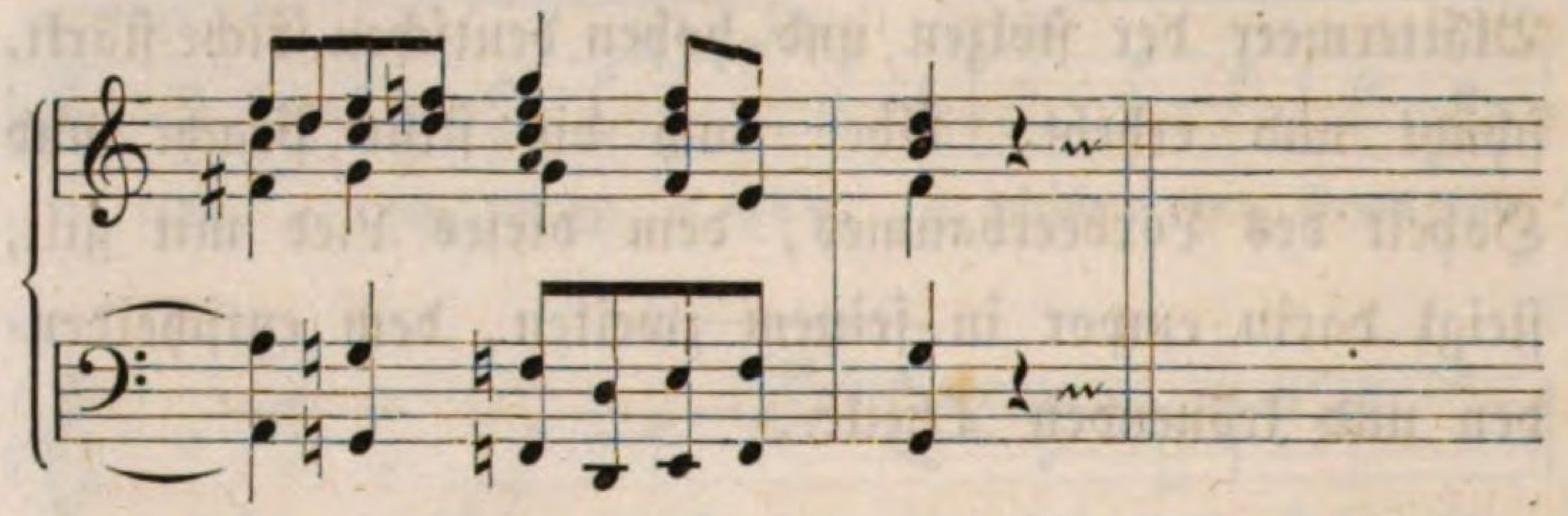
Blättermeer der stolzen und hohen deutschen Eiche stärkt, schützt und erhebt. Aber auch die stille Pracht und Hoheit des Lorbeerbaumes, dem dieses Lied mit gilt, steigt darin empor in seinem zweiten, dem entscheidenden und krönenden Theile.

2.

Meistersinger-Motiv 1.
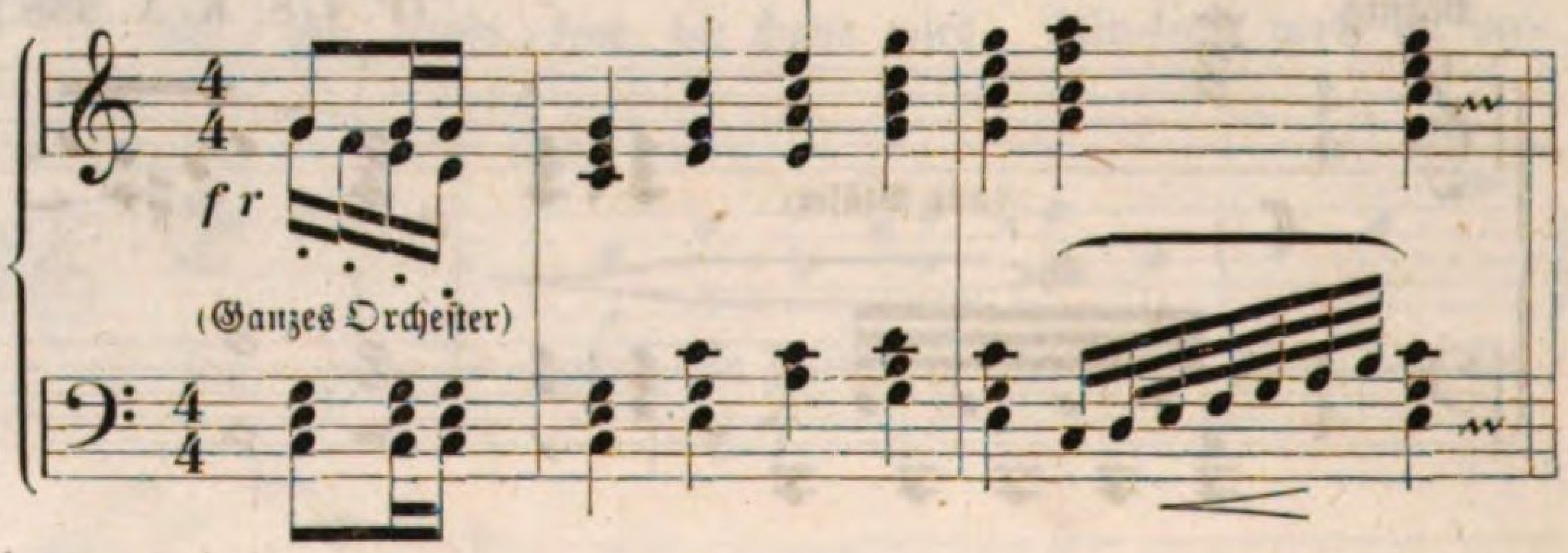
Mäßig. (P. 478. K. A. 338.)





Meistersinger-Motiv 2. (König Davids-Motiv.)

Mäßig. (Part 480. K A. 339.)



Ihm gegenüber erhebt sich eine andere Melodie: das Doppelmotiv der Meistersinger (2), gleichfalls stolz in seiner Art und von ebenmäßig prägnantem Charakterausdruck; freilich von einem anspruchsvolleren Stolze und von schärferer Form. Es schreitet in bewußtvoller Würde pomphaft einher und zieht sein Gewebe stofflich wie rhythmisch breit und voll. Gemessen und resolut, giebt es den ganzen Charakter des Meistersingerwesens in durchgreifender Zeichnung. So, wie diese Melodieen mit ihrer fest geschlossenen und gefügten Rhythmik ertönen, haben sich die uns von früherher bekannten alten Bärte gefühlt und gebart, in der Sing-
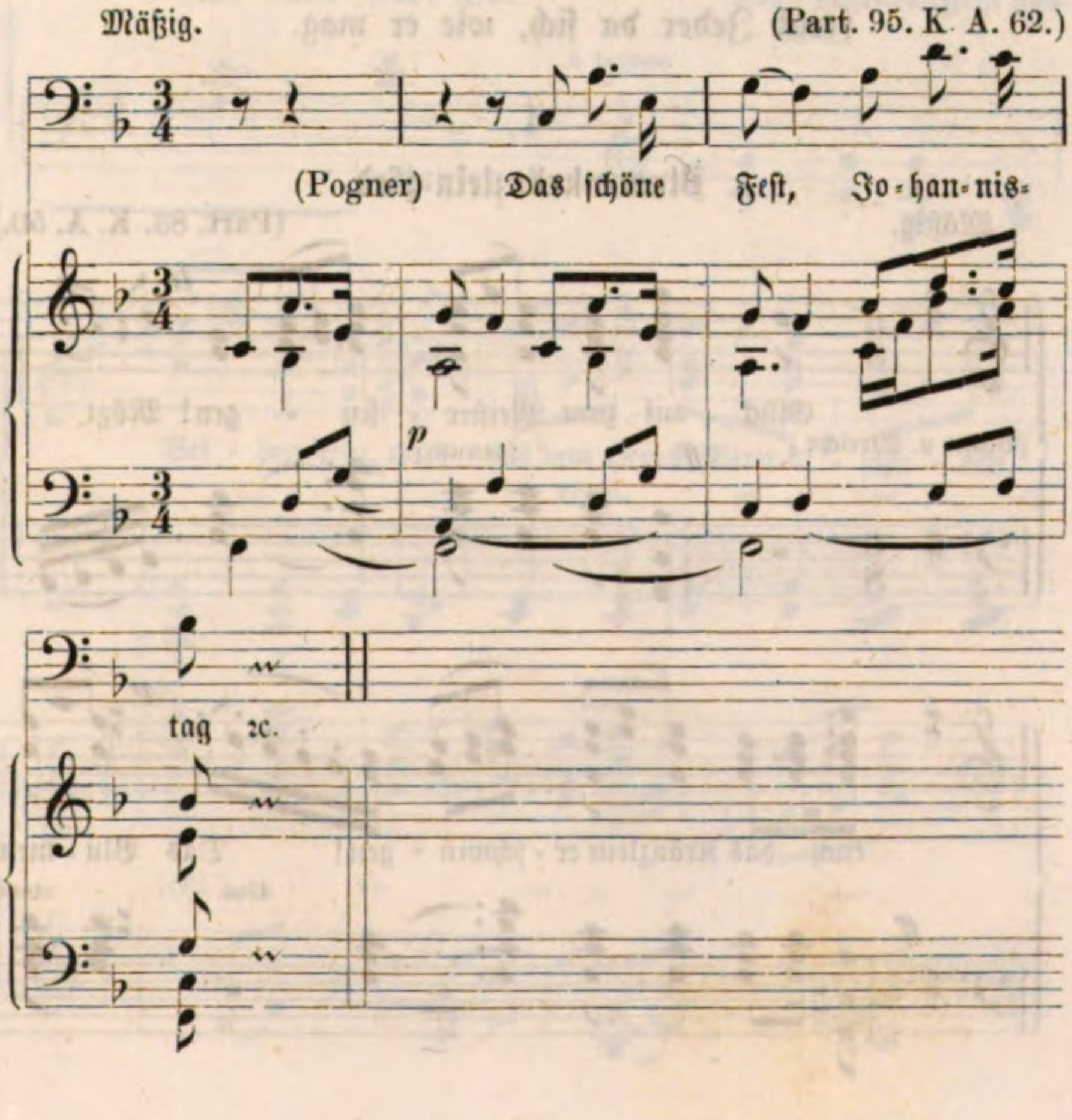
schule und nach außen, majestätisch, im Besitz ihrer Kunst und ihrer ehrwürdigen Kleinode, ihrer ganzen „Meisterpracht“.

Die Motive 1 und 2 sind die zwei musikalischen Pole, die, in ihrer ursprünglichen Verschiedenheit sich abstoßend, um die geistige Axe der Dichtung sich drehen, von dieser aber in fester Hand gehalten werden im Dienste der Idee des Ganzen, die zuletzt die Kontraste zur Einheit vermittelt und ausgleicht.

3.

Johannisfest=Motiv.

Mäßig. (Part. 95. K. A. 62.)
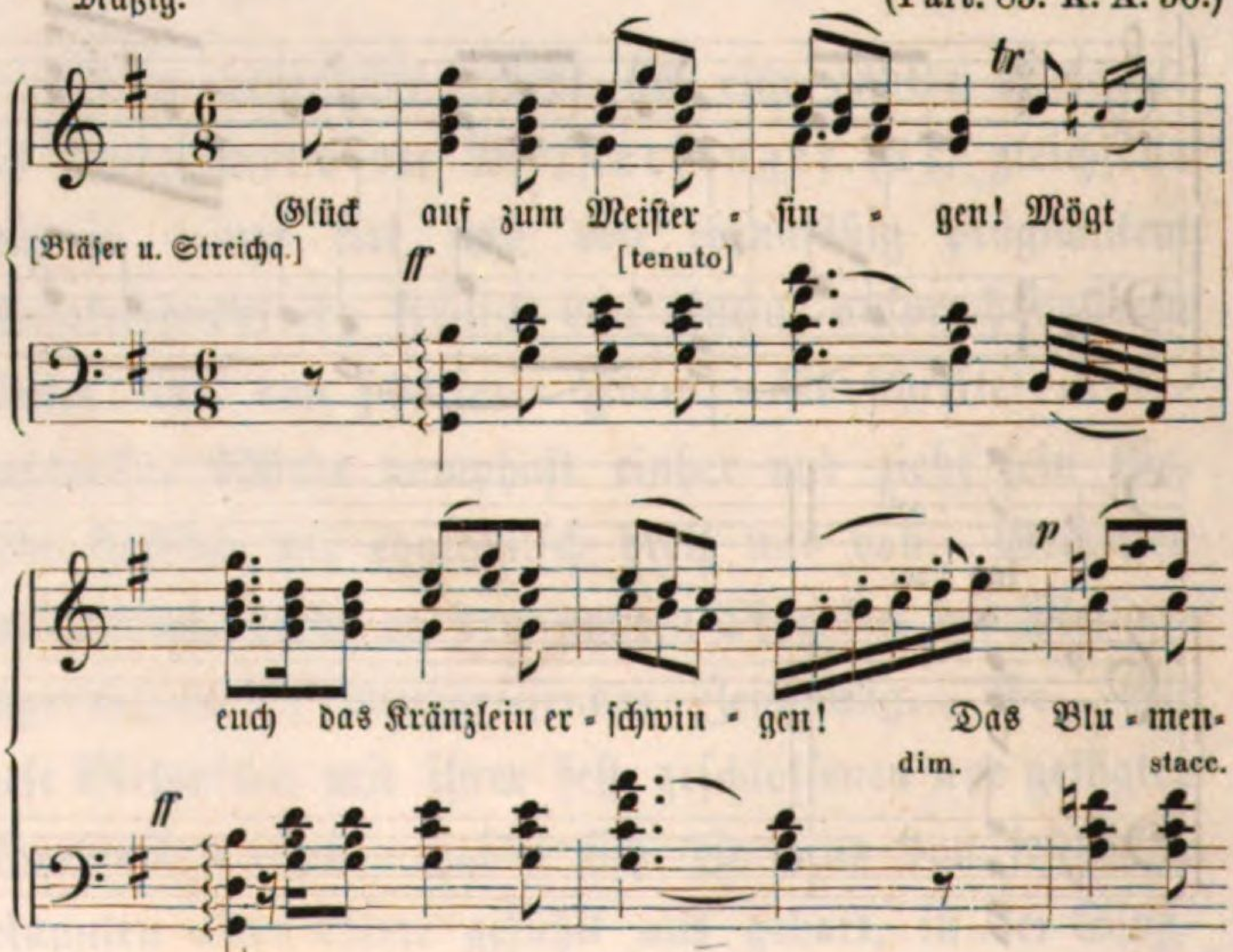


Das Johannisfestmotiv (3), heiter und sonnenhell wie ein wonniger junger Frühlingstag erglänzend, hebt jubelnd die Pulse von Jung und Alt, in der Erwartung der Freude und in ihr selbst. Der Einzelne wie die Gesammtheit fühlen sich im Geleite dieses frischen Motives wohl und warm. Es ist so natürlich, so naiv und schwungvoll! Seinen Gipfel erreicht es bei dem hellen Festesrauschen selbst.
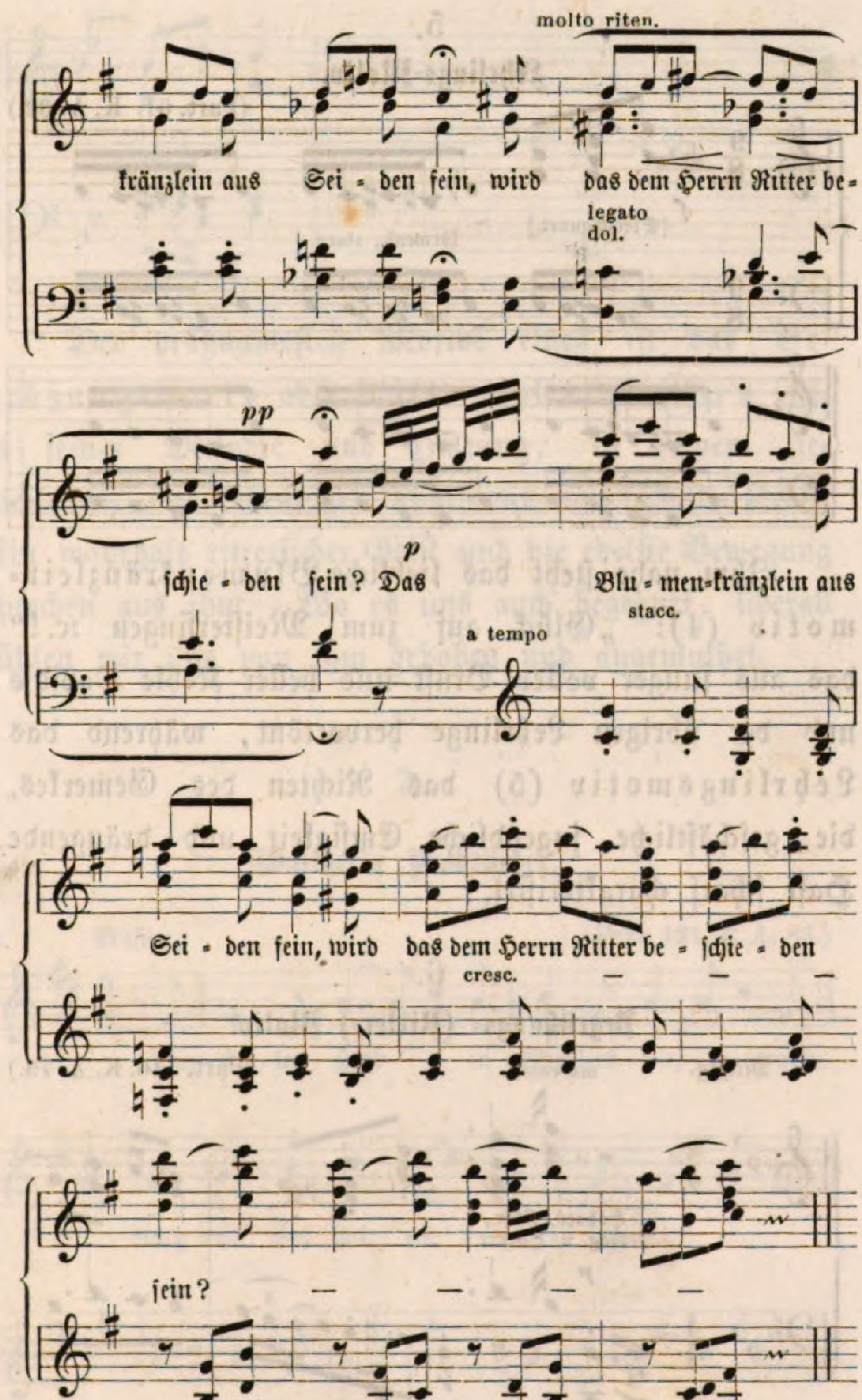
Auf grüner Au, am Blumenhag,
bei Spiel und Tanz im Lustgelag
an froher Brust geborgen,
vergessen seiner Sorgen,
freut Jeder da sich, wie er mag.

4.

Blumenkränzlein-Lied.

Mäßig. (Part. 83. K. A. 50.)
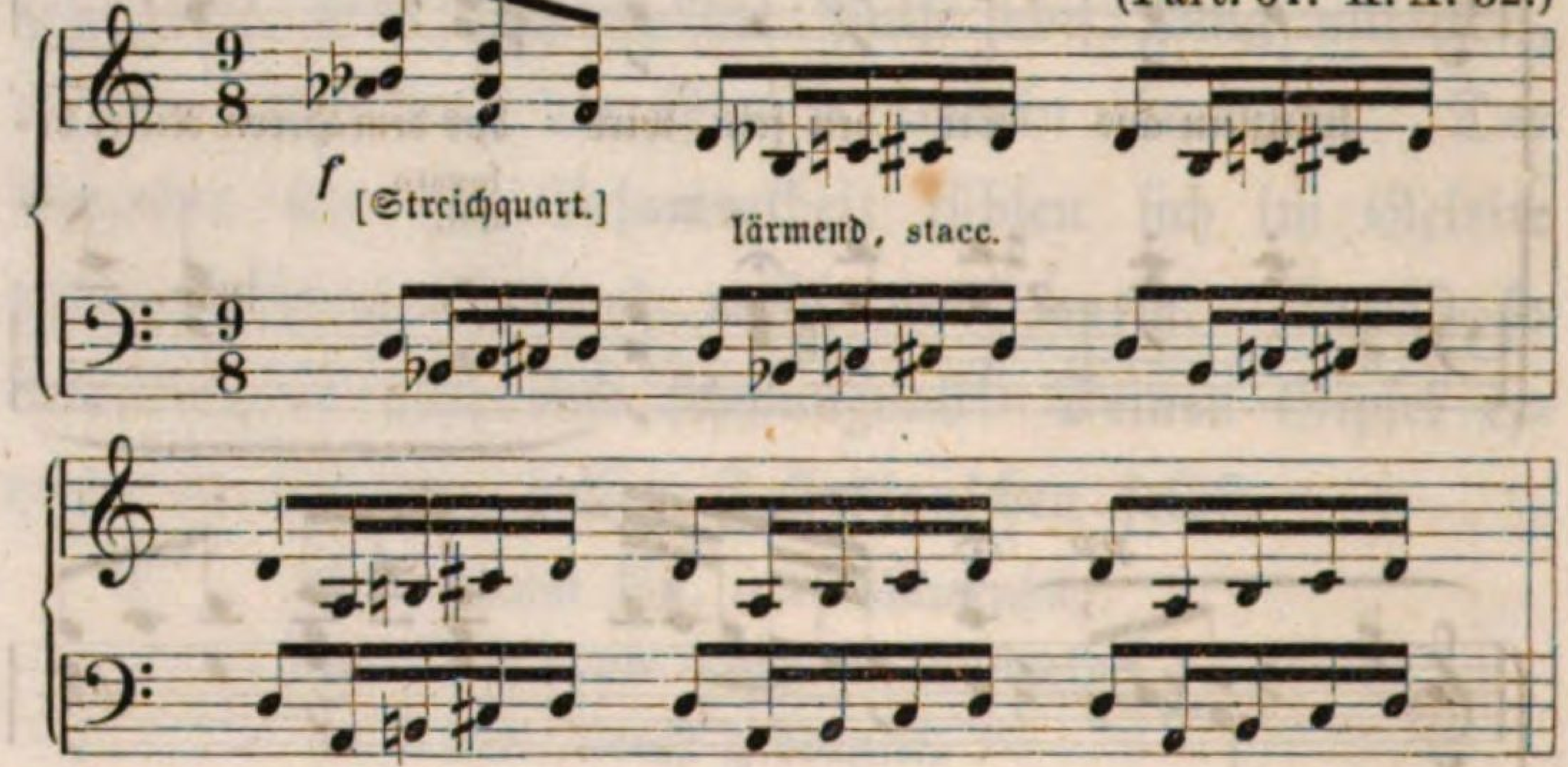



molto riten.
kränzlein aus Sei - den fein, wird das dem Herrn Ritter be-
legato
dol.
pp
p
schie - den sein? Das Blu - men-kränzlein aus
stacc.
a tempo
Sei - den fein, wird das dem Herrn Ritter be - schie - den
cresc.
sein?

5.

Lehrlings=Motiv.

(Part. 61. K. A. 32.)
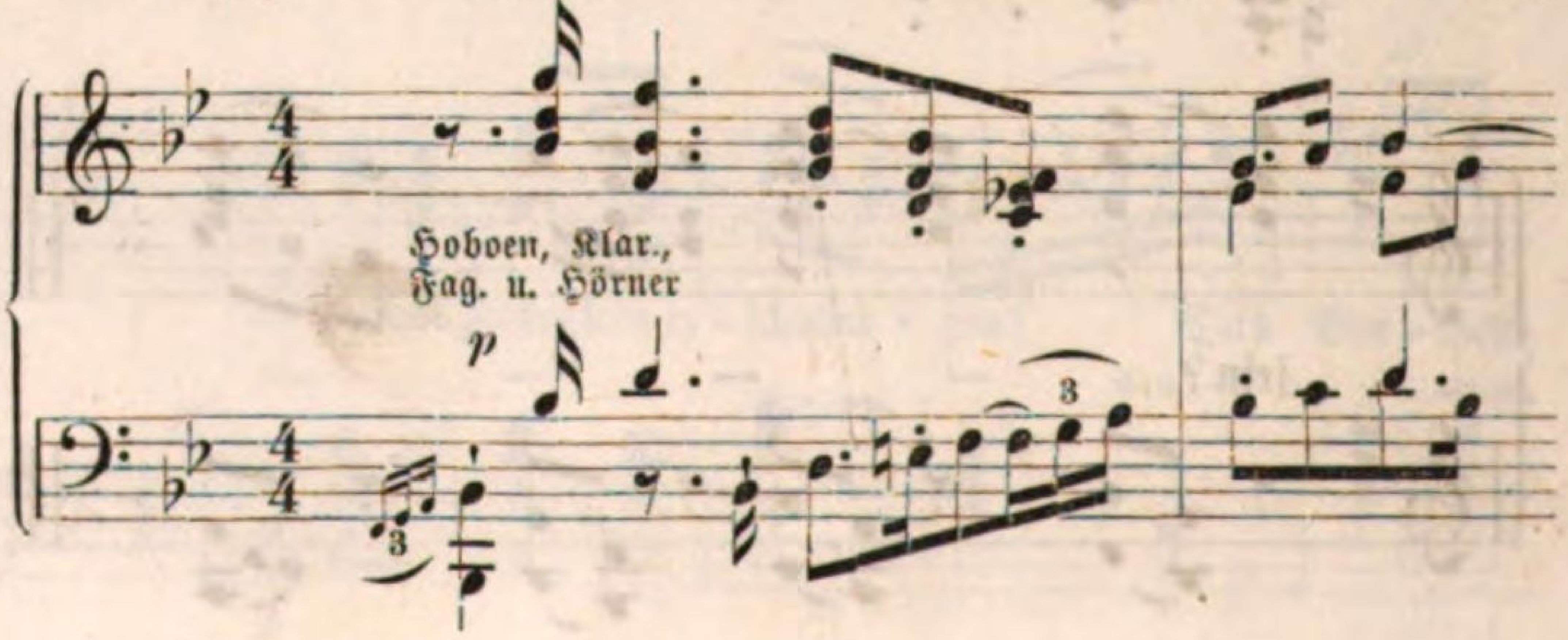


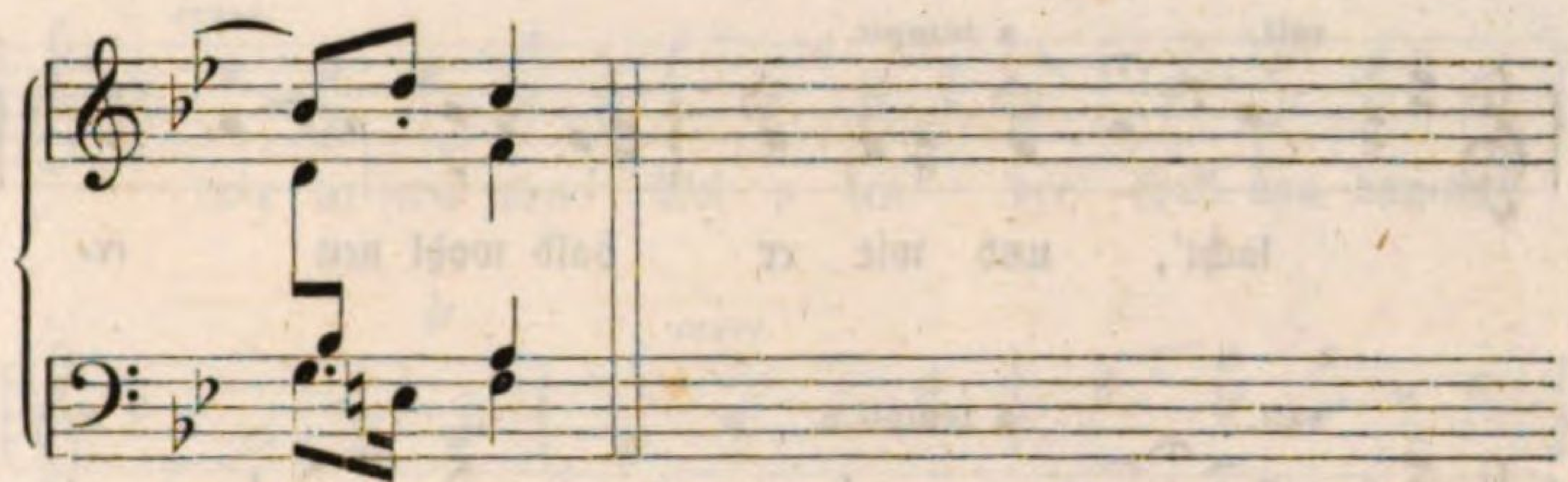
Ihm nahe steht das liebliche Blumenkränzlein-motiv (4): „Glück auf zum Meistersingen ꝛc.!“ das aus junger voller Brust und heller Kehle David's und der übrigen Lehrlinge hervortönt, während das Lehrlingsmotiv (5) das Richten des Gemerkes, die geschäftliche jugendliche Emsigkeit und drängende Hast scharf charakterisirt.

6.

Begrüßungs= (Ritter=) Motiv.

Mäßig. marcato (Part. 116. K. A. 79.)
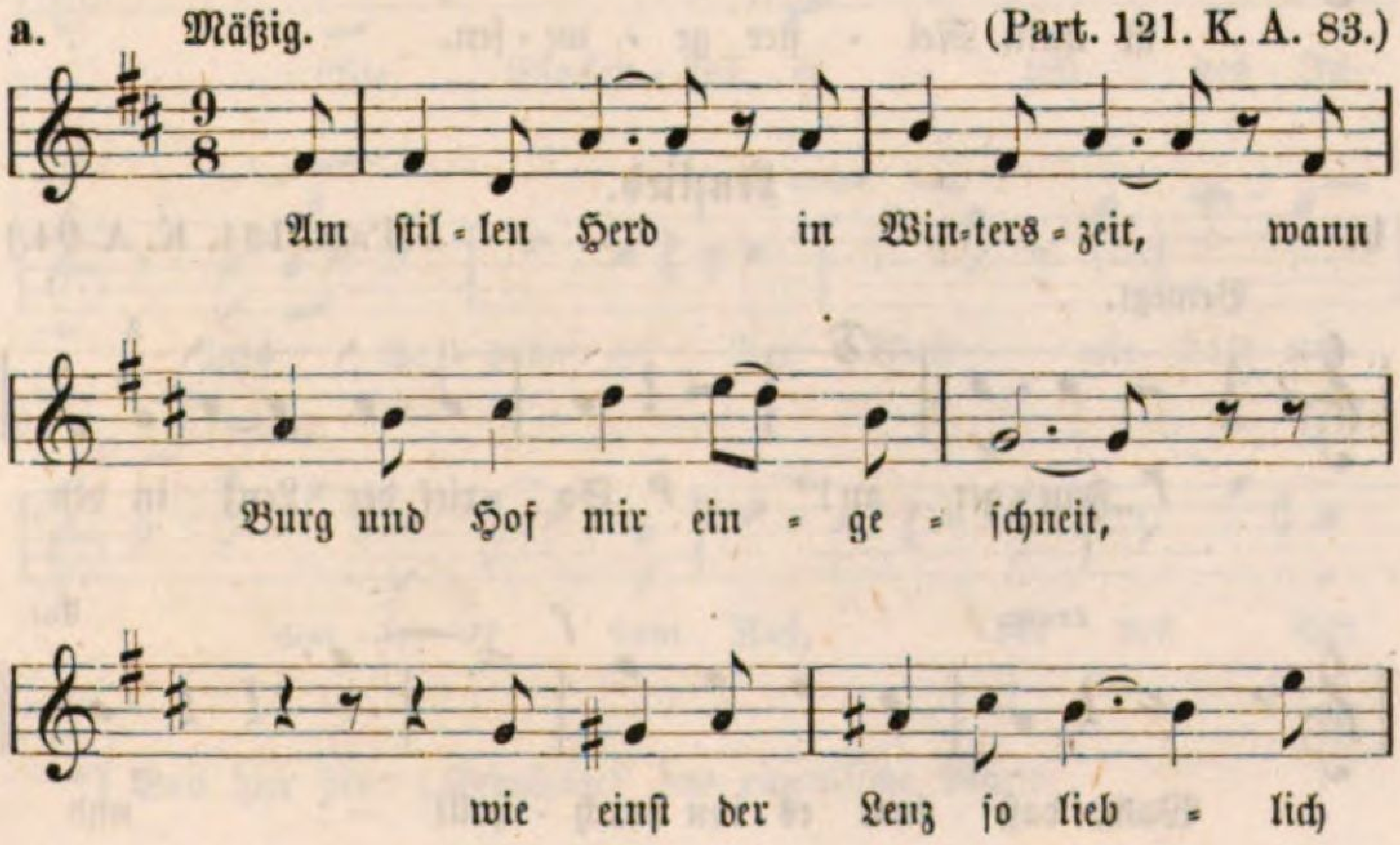




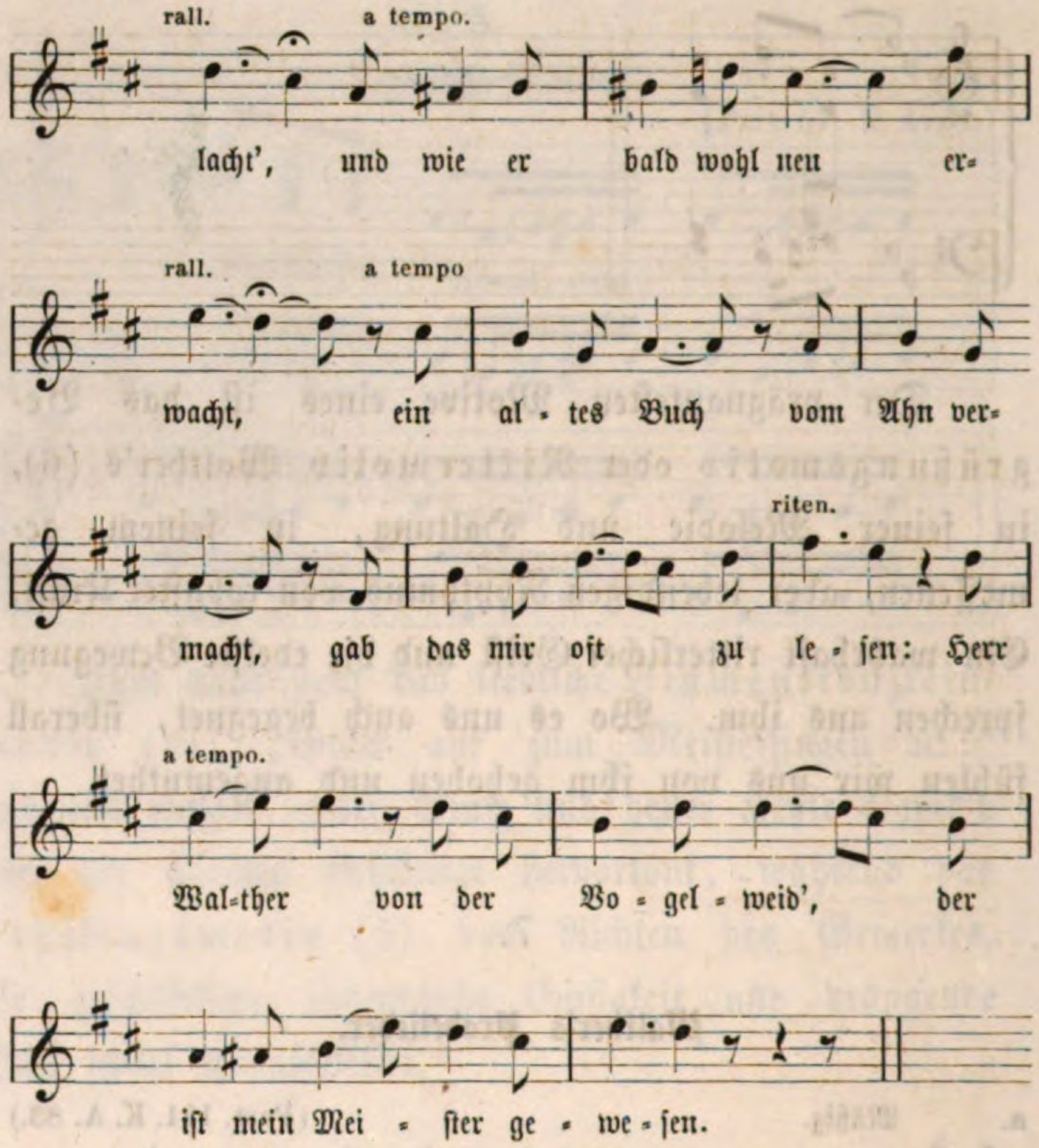
Der prägnantesten Motive eines ist das Begrüßungsmotiv oder Rittermotiv Walther's (6), in seiner Melodie und Haltung, in seinem gemessenen, aber lebendigen Rhythmus von robuster Kraft. Ein wahrhaft ritterlicher Geist und die edelste Bewegung sprechen aus ihm. Wo es uns auch begegnet, überall fühlen wir uns von ihm gehoben und angemuthet.

7.

Walther's Probelieder.

a. Mäßig. (Part. 121. K. A. 83.)
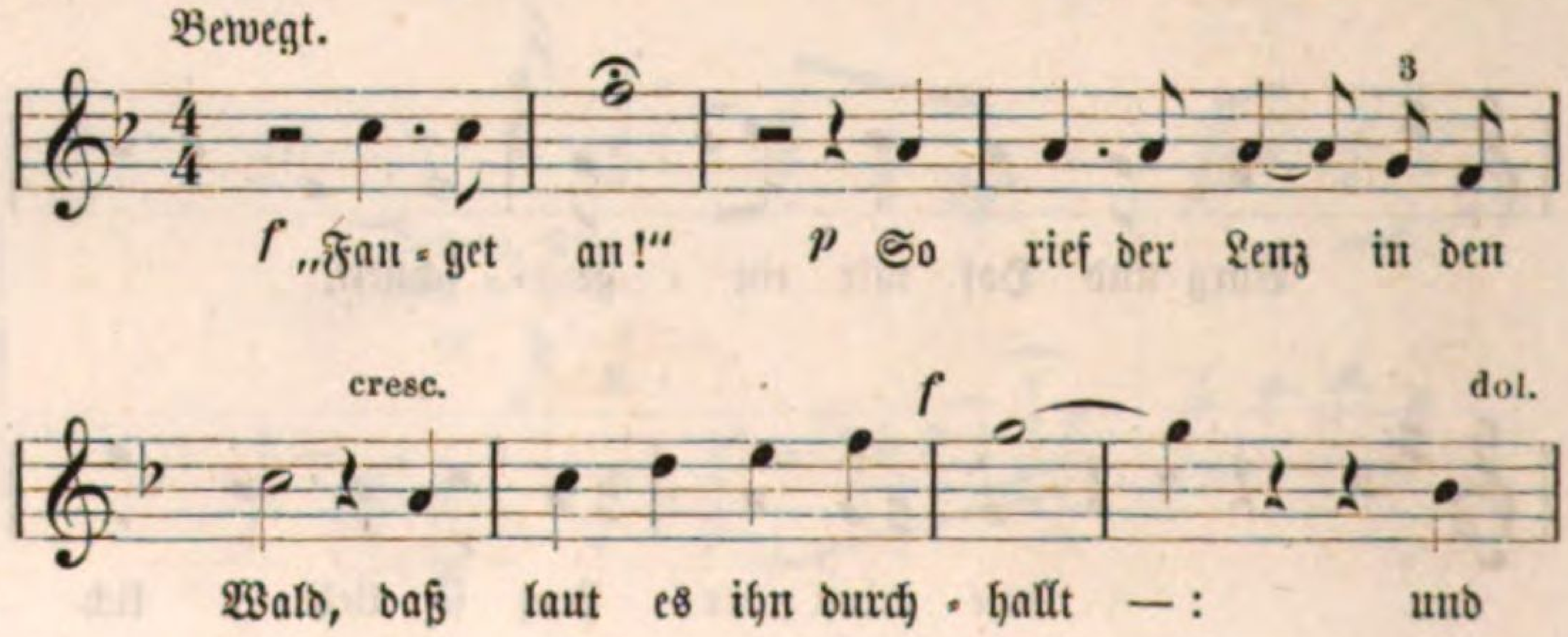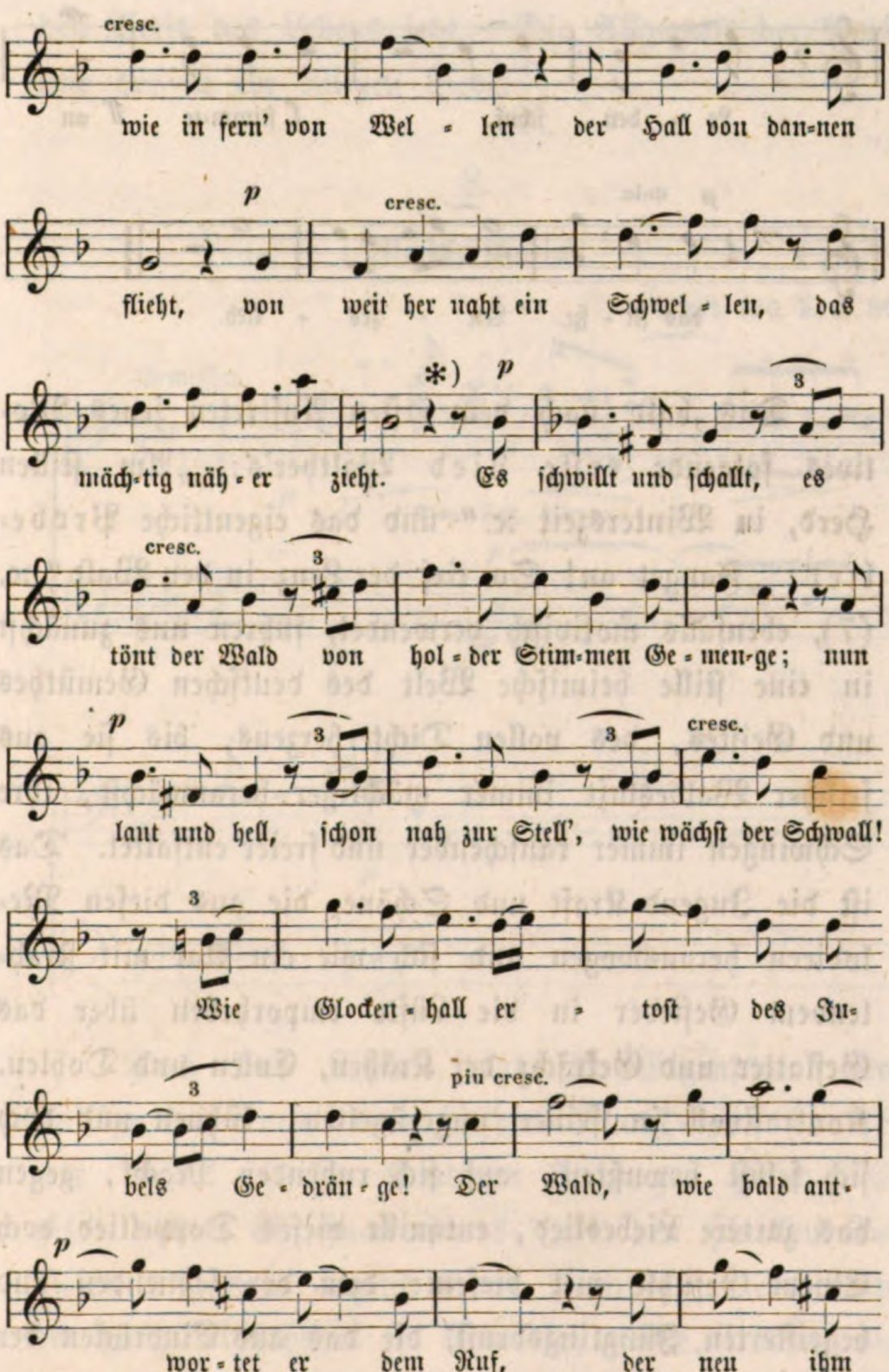




Lenzlied.
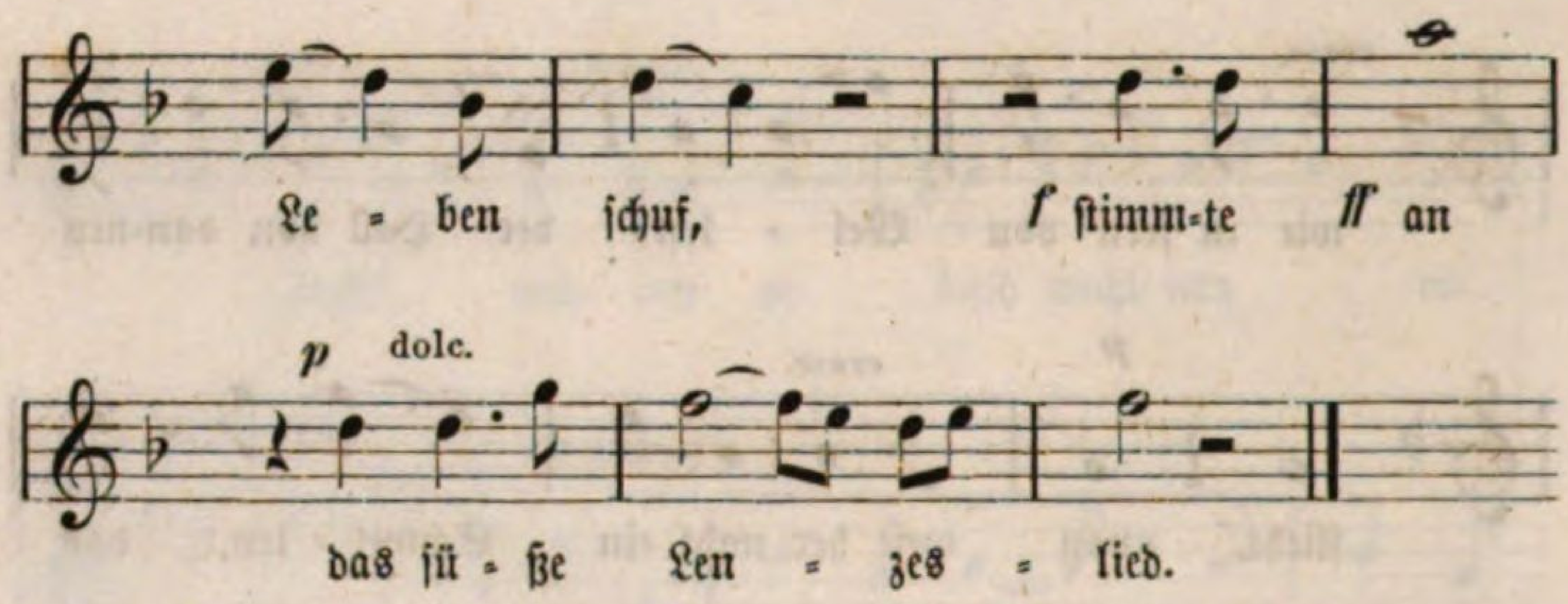
b. (Part. 134. K. A. 94.)

Bewegt.





*) Von hier bis: „Gedränge" das eigentliche Motiv.



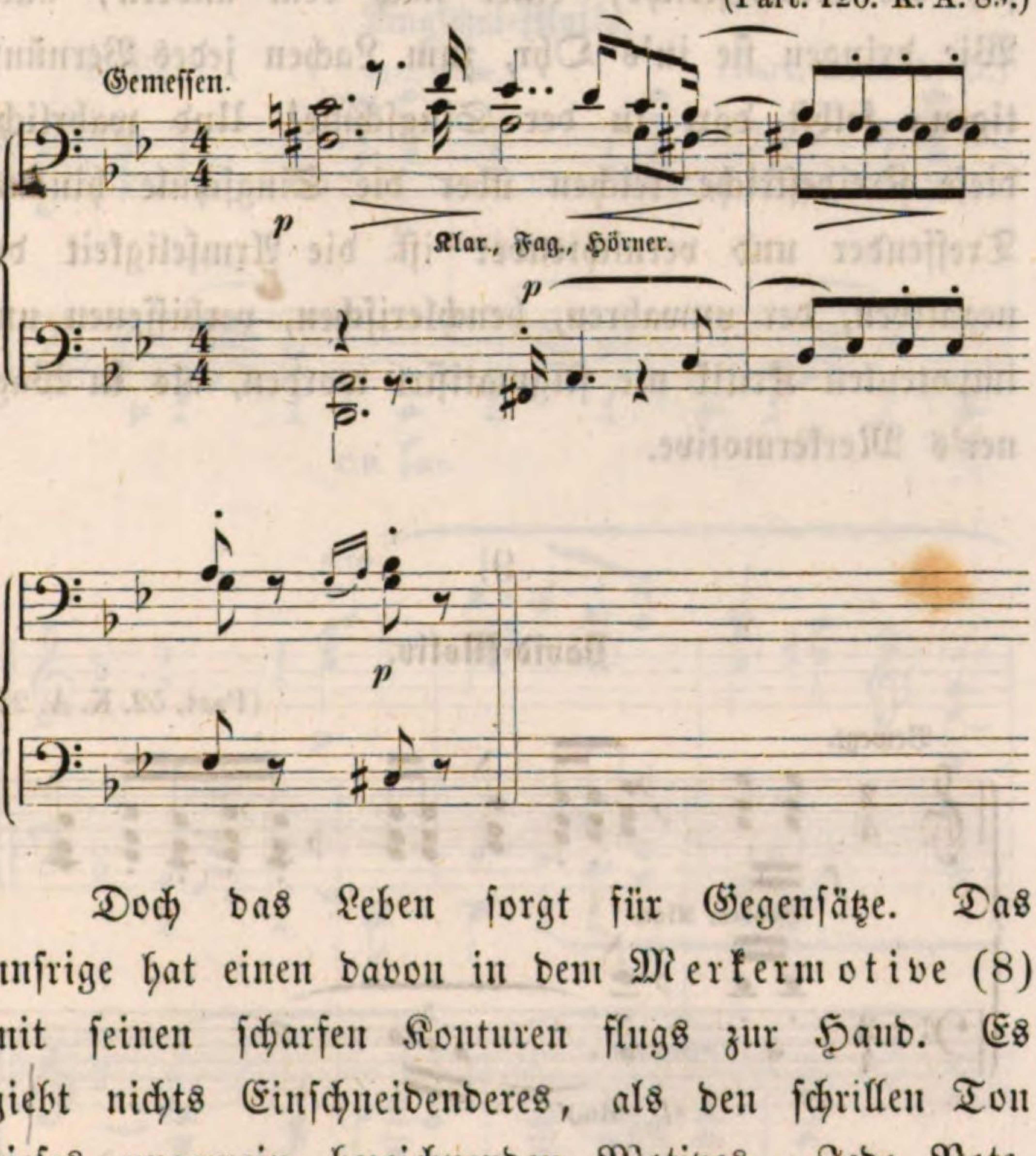
Das bald nach dem ersten Auftreten jenes Motives folgende erste Lied Walther's: „Am stillen Herd, in Winterszeit rc.“ und das eigentliche Probelied: „Fanget an! So rief der Lenz in den Wald“ rc. (7), ebenfalls motivisch verwendet, führen uns zunächst in eine stille heimische Welt des deutschen Gemüthes und Geistes, des vollen Dichterherzens, bis sie aus frischer Waldesluft immer mächtiger heranwächst, ihre Schwingen immer rauschender und freier entfaltet. Das ist die Jugend-Kraft und Schöne, die aus diesen Melodieen herauswogen und sich wie ein Aar mit strahlendem Gefieder in die Lüfte emporheben über das Geflatter und Gekrächz der Krähen, Eulen und Dohlen. Kontrastvoll in seiner ungezügelten, kühnen und doch sich selbst bewußten, auf sich ruhenden Macht, gegen das zartere Liebeslied, entquillt dieses Doppellied doch Einem Gefühle mit diesem: dem der sehnenden und begeisterten Jünglingsbrust, die das aus Eindrücken der Vergangenheit geschöpfte, von der Gegenwart befruchtete und glanzhell, wie verklärt, neu aufgehende Leben an

den Preis des Lebens setzt. Die Allgewalt der Poesie und der in ihr einigen Liebe.

8.

Merker-Motiv.

(Part. 120. K. A. 89.)
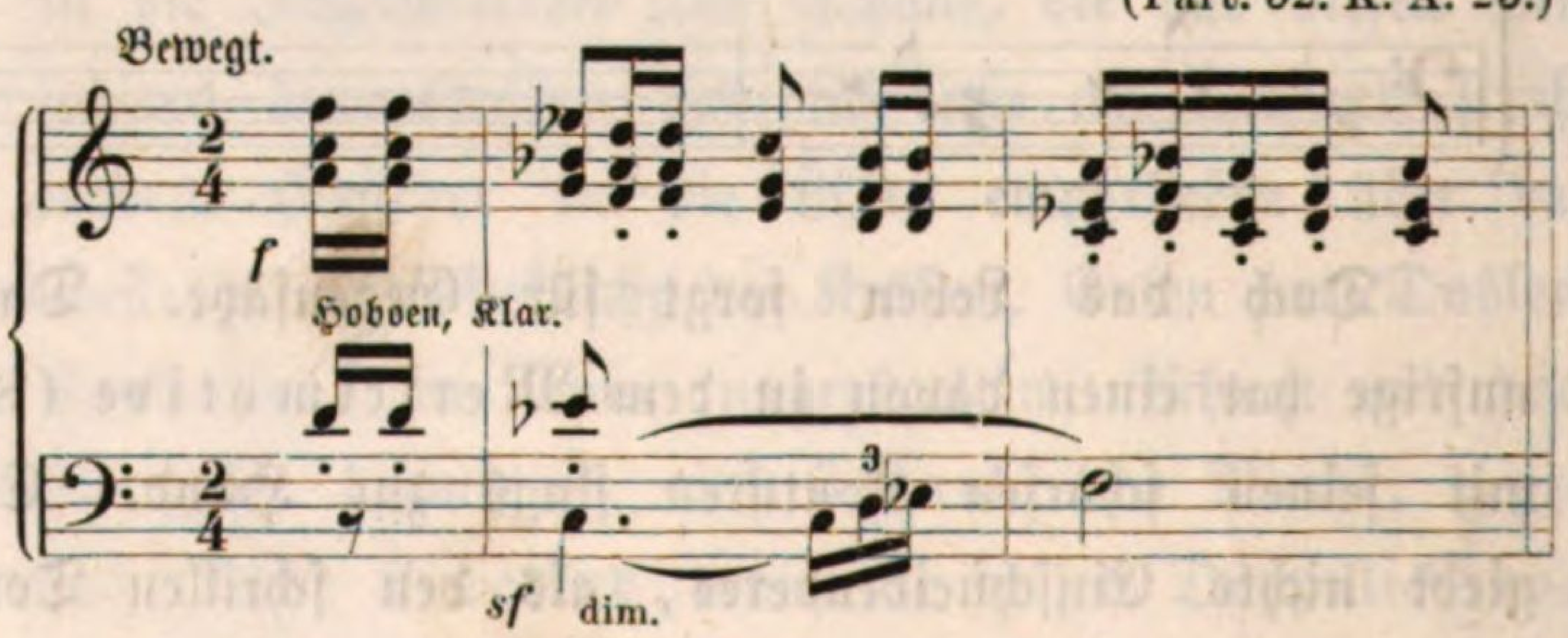


Doch das Leben sorgt für Gegensätze. Das unsrige hat einen davon in dem Merkermotive (8) mit seinen scharfen Konturen flugs zur Hand. Es giebt nichts Einschneidenderes, als den schrillen Ton dieses ungemein bezeichnenden Motives. Jede Note, der ganze Rhythmus ist Kontrole, nackte, trockene und herbe Kritik der Negation, die gleichsam die dürren Finger ausstreckt, um mit ihren scharfen, einfallenden

Nägeln zu packen. Der ganze officielle Beckmesser nebst Genossen giebt sich in diesem Motive typisch kund. Der Gute schwingt sein Kritikmesser und läßt es mit schwelgendem Behagen vermeintlich gewuchtig und doch elend genug niederfallen. Wie lustig nehmen sich die Kreidestriche, einer nach dem andern, aus! Wie dringen sie in's Ohr, zum Lachen jedes Vernünftigen, selbst dort in der Singschule! Und wahrlich! diese Kreidestriche reichen über die Singschule hinaus. Treffender und vernichtender ist die Armseligkeit der negativen, der unwahren, heuchlerischen, verbissenen und impotenten Kritik nie stigmatisirt worden, als in Wagner's Merkermotive.

9.

David=Motiv.

(Part. 52. K. A. 25.)
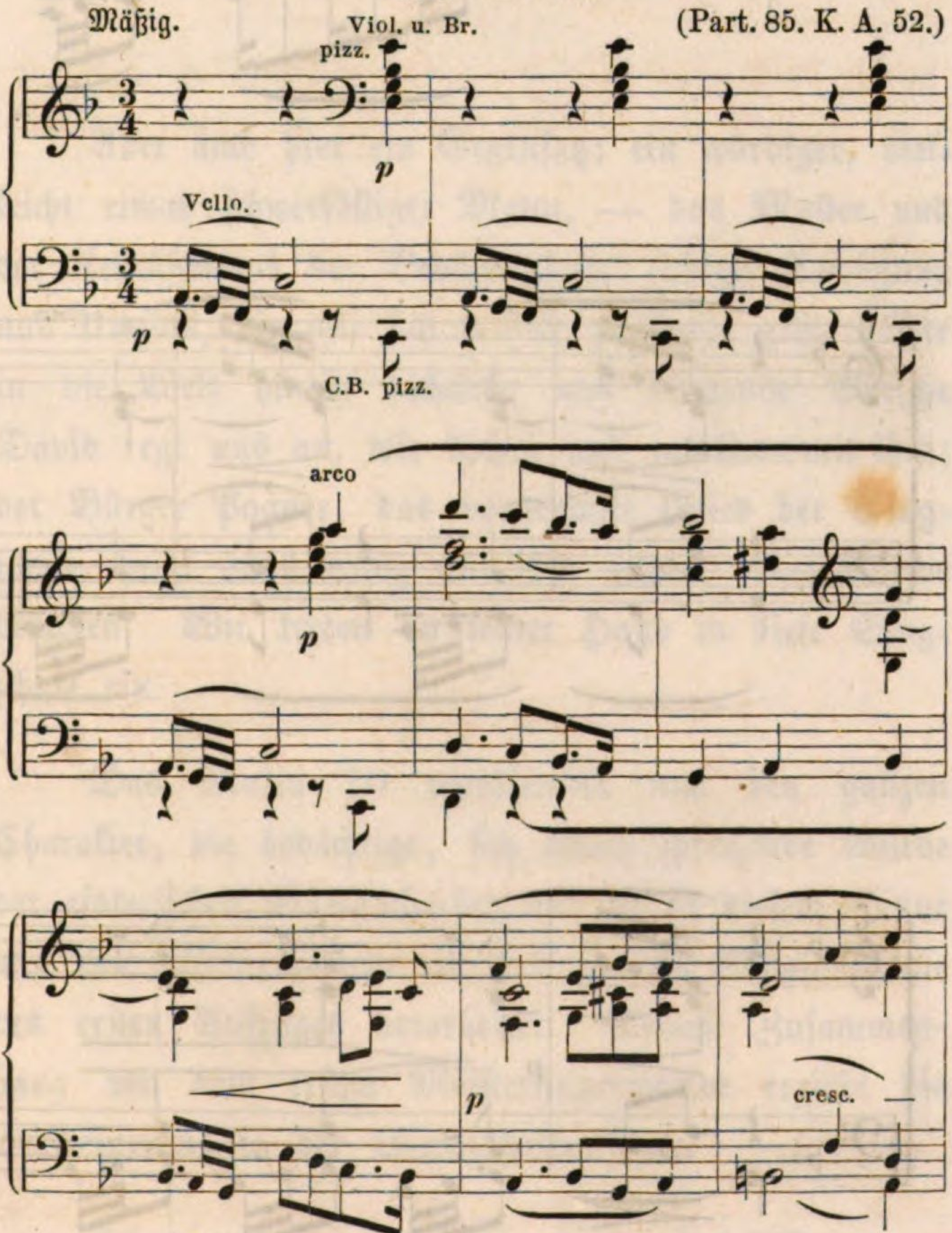


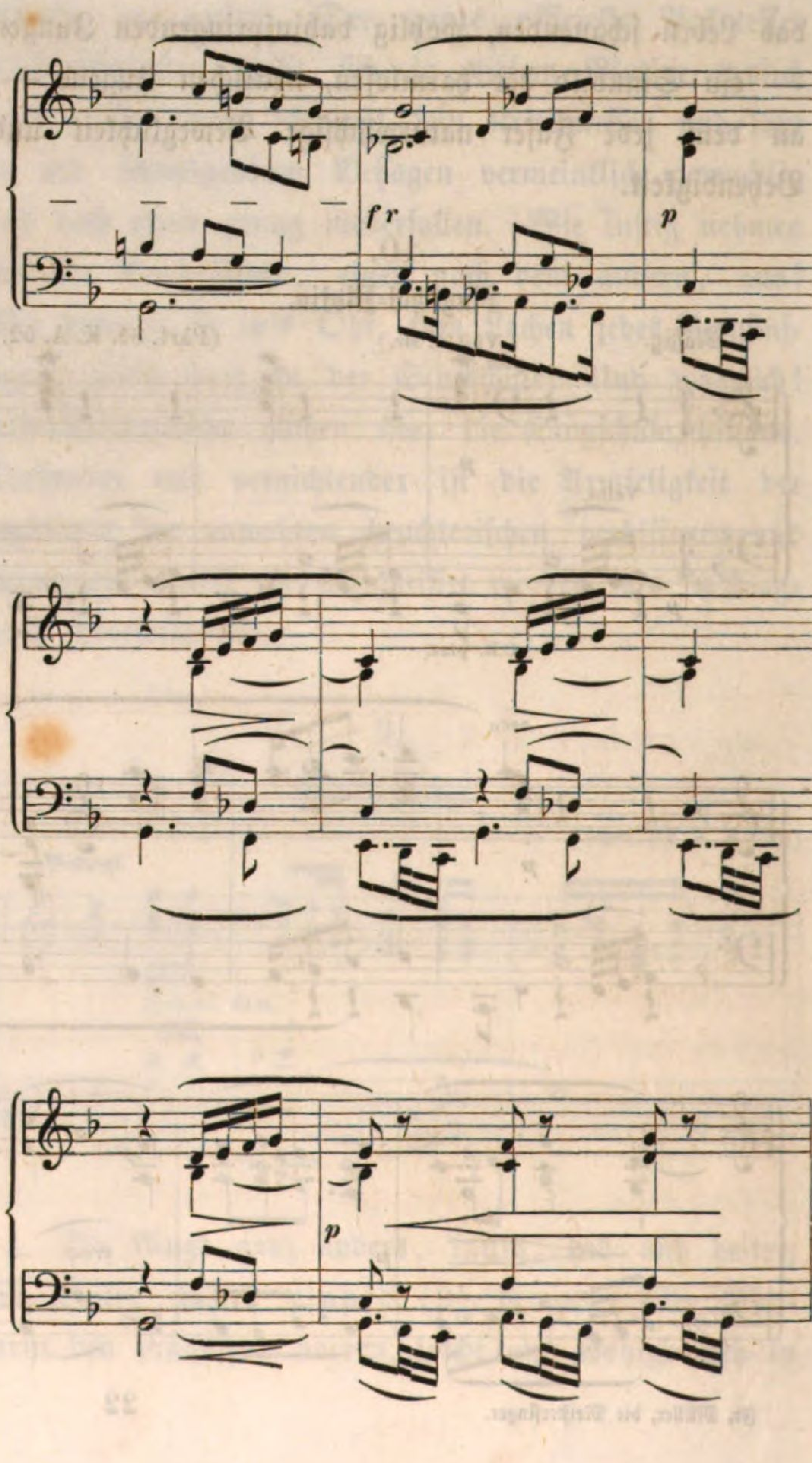
Da klingt ganz anders, lustig, hell und heiter, das Motiv unsers David (9) hervor. Wir sehen darin den prächtigen naiven, leicht und wohlgemuth in
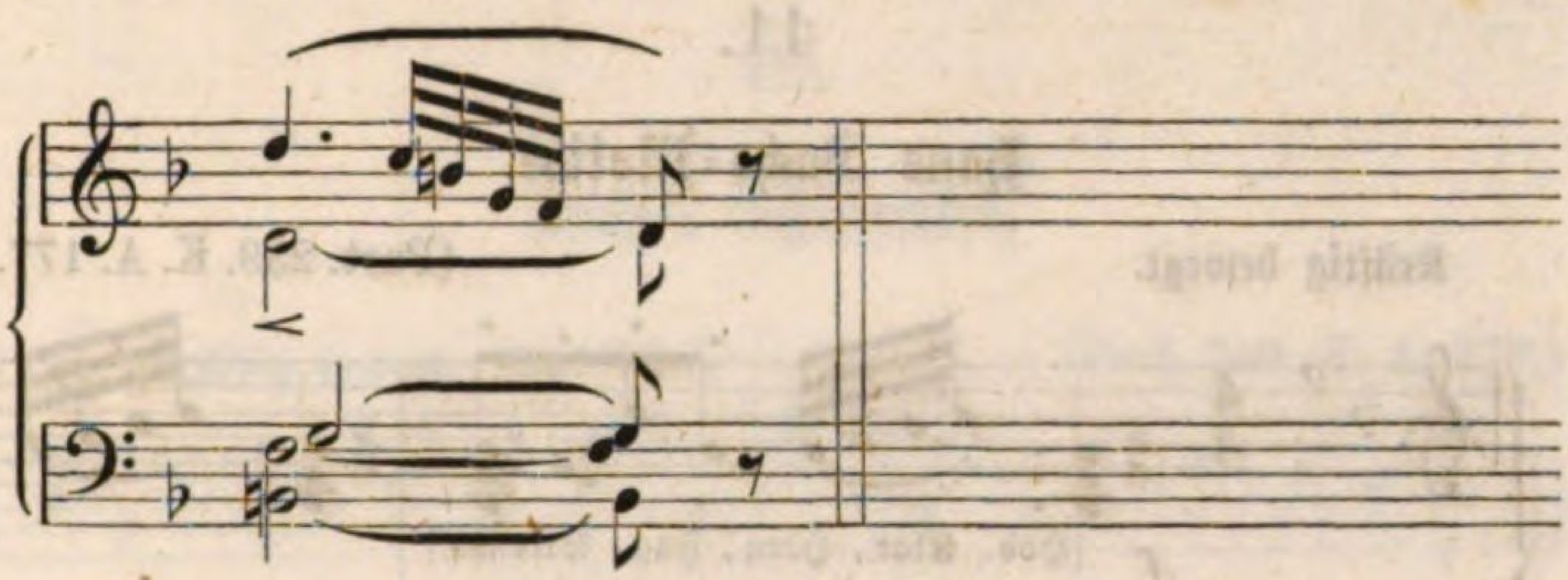
das Leben schauenden, wohlig dahinspringenden Jungen. — ein Sinnbild der harmlosen, neckischen Jugend —, an dem jede Faser naturwüchsige Beweglichkeit und Behendigkeit.

10.

Singschul-Motiv.




f r
p
p
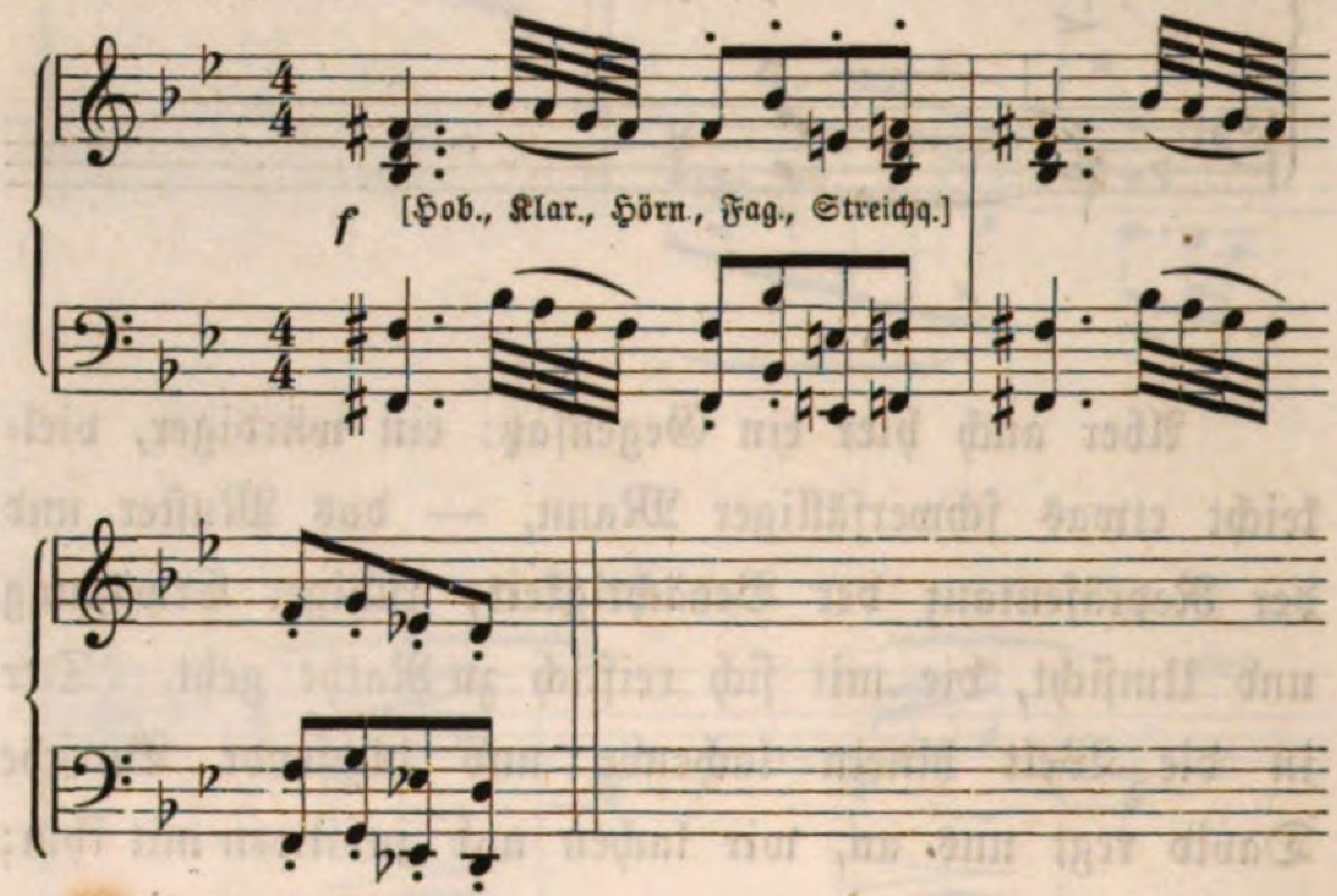


Aber auch hier ein Gegensatz: ein würdiger, vielleicht etwas schwerfälliger Mann, — das Muster und der Repräsentant der Bedächtigkeit, ruhiger Erwägung und Umsicht, die mit sich reiflich zu Rathe geht. Der in die Welt hinein lachende und hüpfende Bursche David regt uns an, wir lachen und jubiliren mit ihm; der Bürger Pogner, das vornehmste Glied der Singschule, heißt uns, ruhig mit ihm gehen, seine Würde beachten. Wir treten an seiner Hand in diese Singschule ein.

Das Motiv 10 repräsentirt nun den ganzen Charakter, die bedächtige, sich etwas spreizende Würde der esoterischen Singschule, und ist in diesem Sinne auf das Meisterhafteste in der großen Singschulscene des ersten Aufzuges verarbeitet. Seinen Zusammenhang mit dem ersten Meistersingermotive ergiebt die Verkleinerung in der Sechszehntheilfigur. —

11.
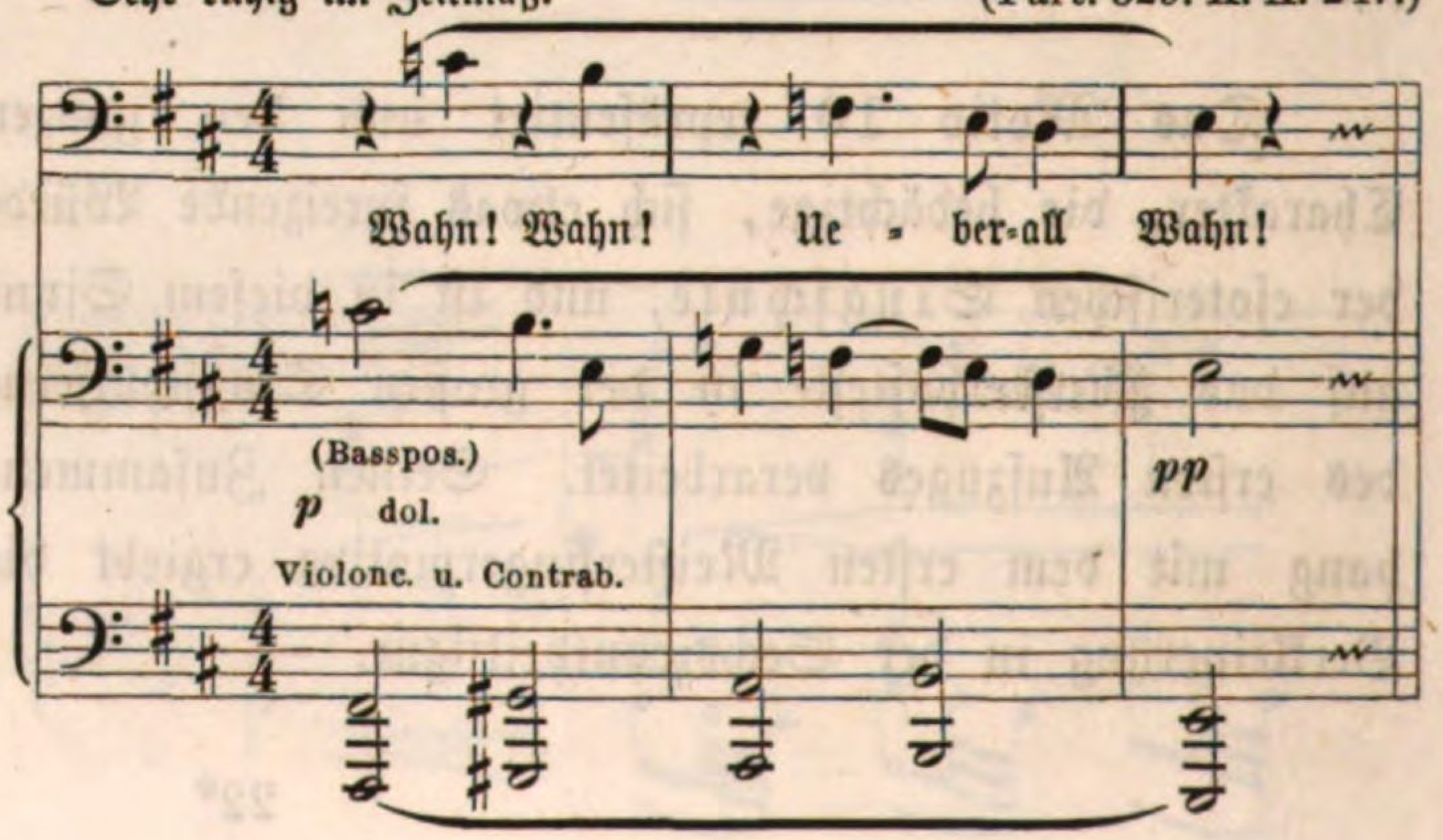
Hans Sachs=Motive.

Kräftig bewegt. (Part. 239. K. A. 177.)



12.
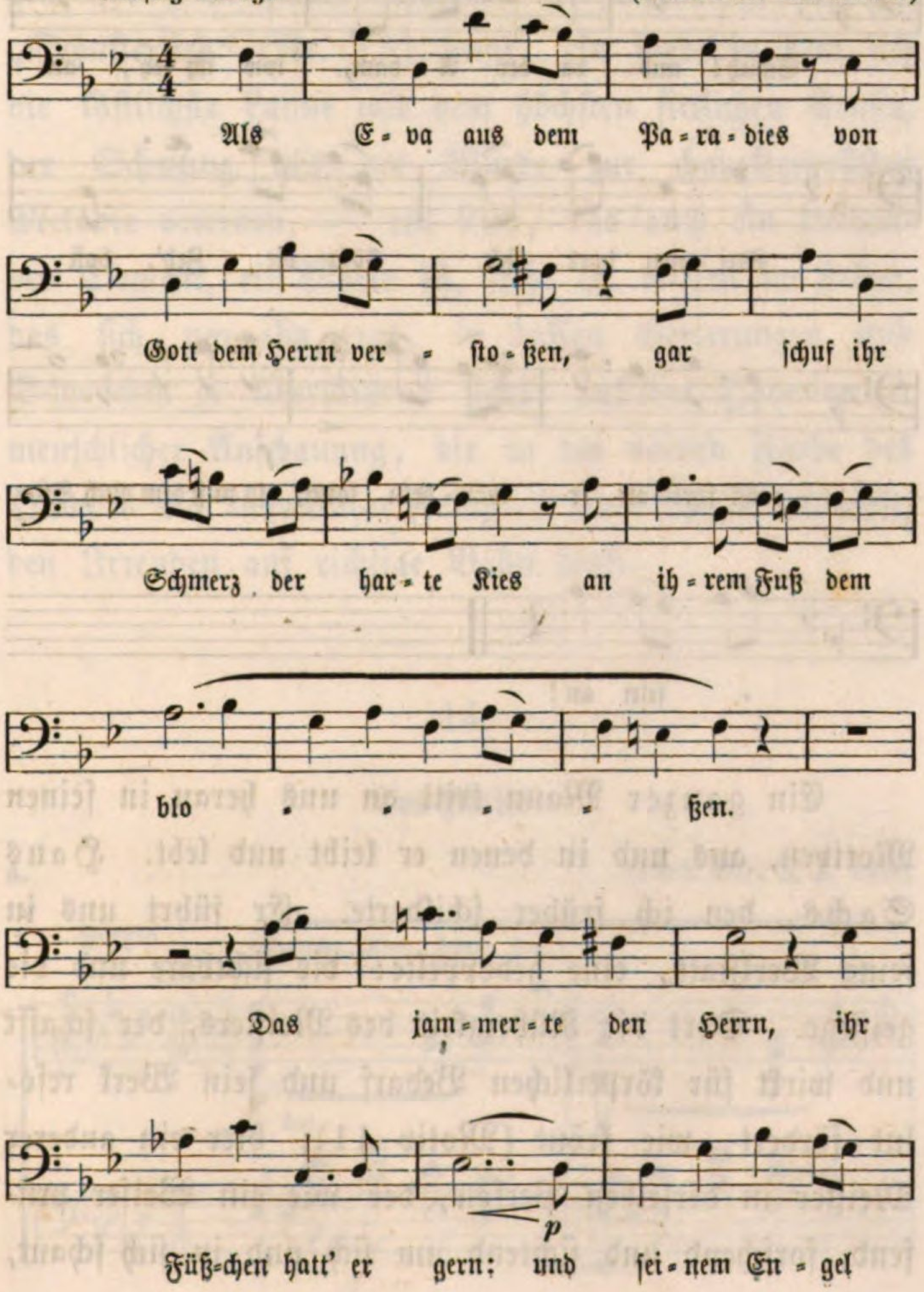
Sehr ruhig im Zeitmaß. (Part. 329. K. A. 247.)
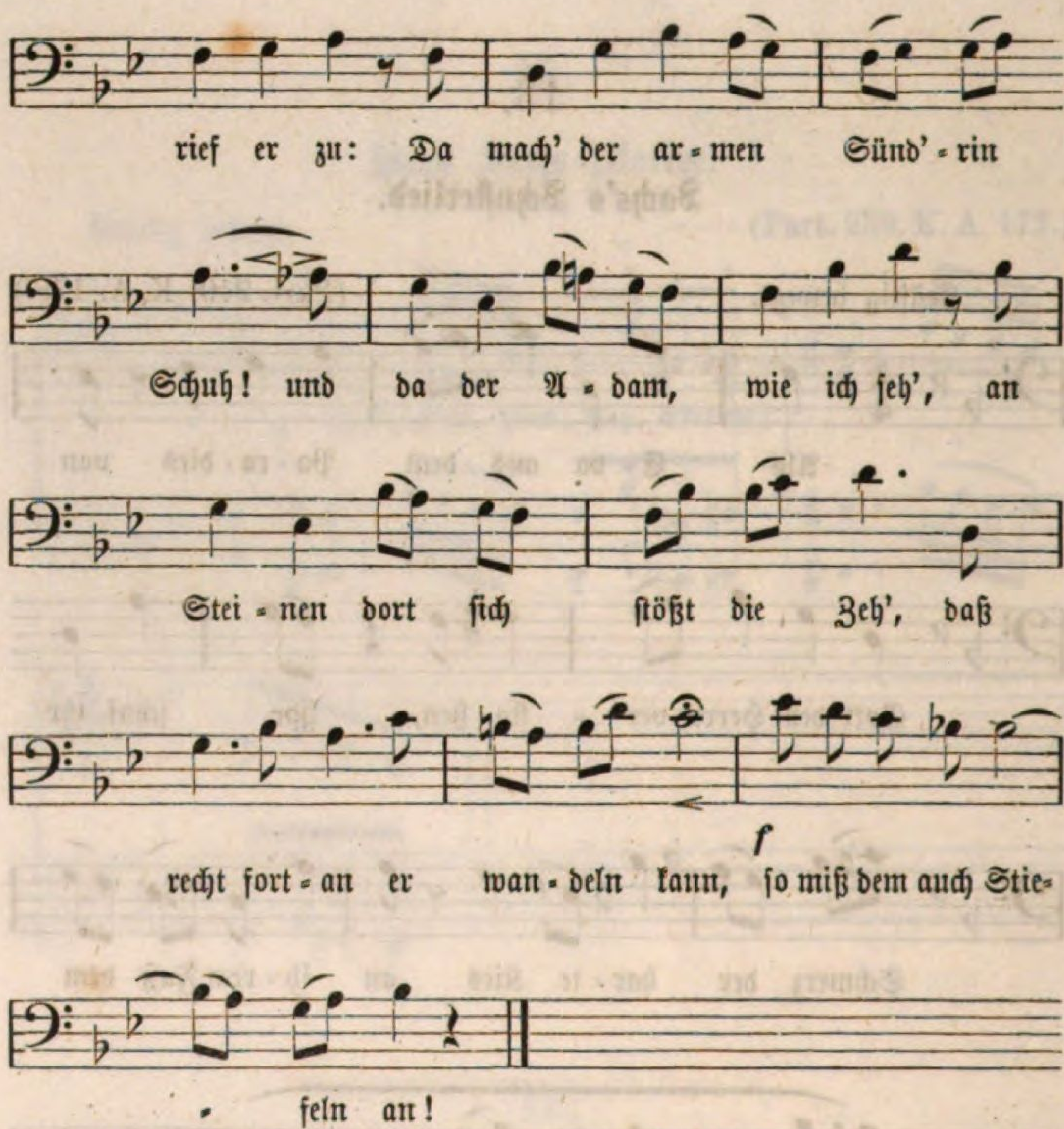


13.

Sachs's Schusterlied.

Kräftig bewegt. (Part. 240. K. A. 178.)
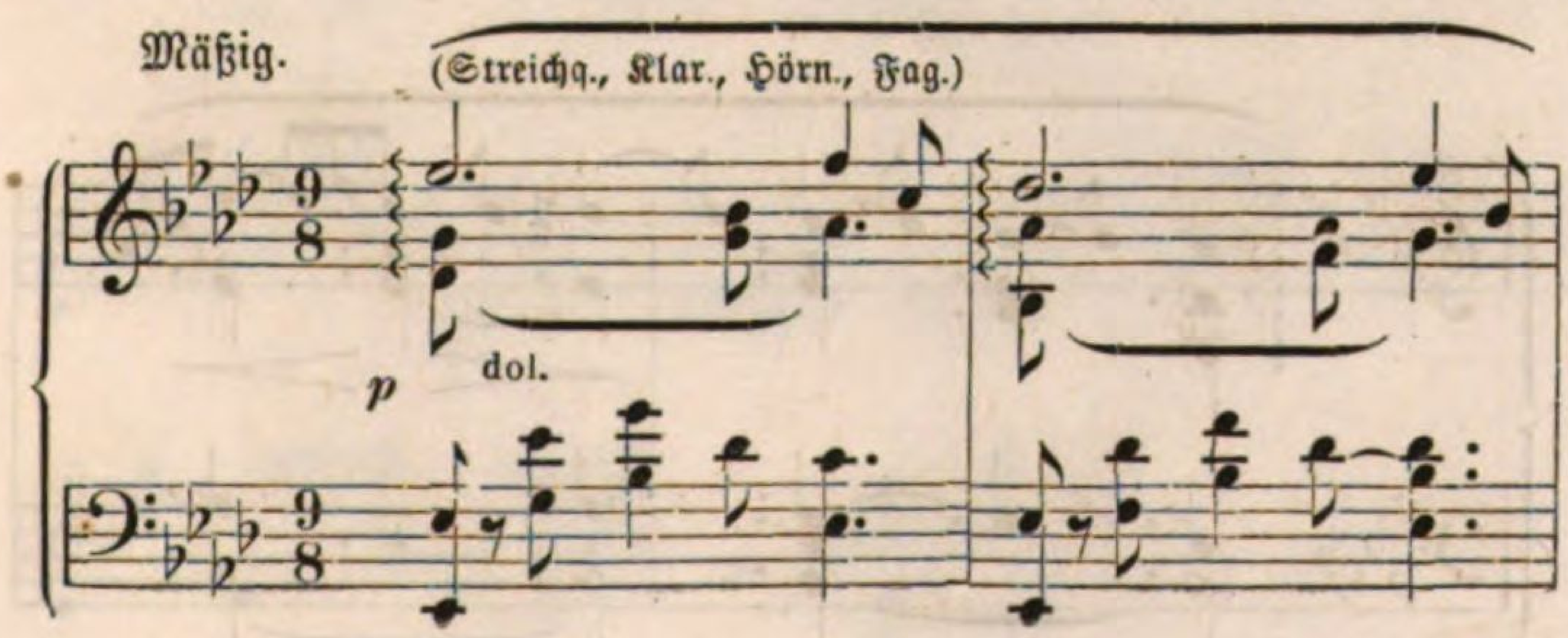




Ein ganzer Mann tritt an uns heran in seinen Motiven, aus und in denen er leibt und lebt. Hans Sachs, den ich früher schilderte. Er führt uns in seine Werkstatt, eine gedoppelte: die sichtbare und die geistige. Dort die Rührigkeit des Meisters, der schafft und wirkt für körperlichen Bedarf und sein Werk resolut fördert, wie krönt (Motiv 11); hier ein anderer Meister in derselben Person, der wie ein Weiser prüfend, forschend und sichtend um sich und in sich schaut,
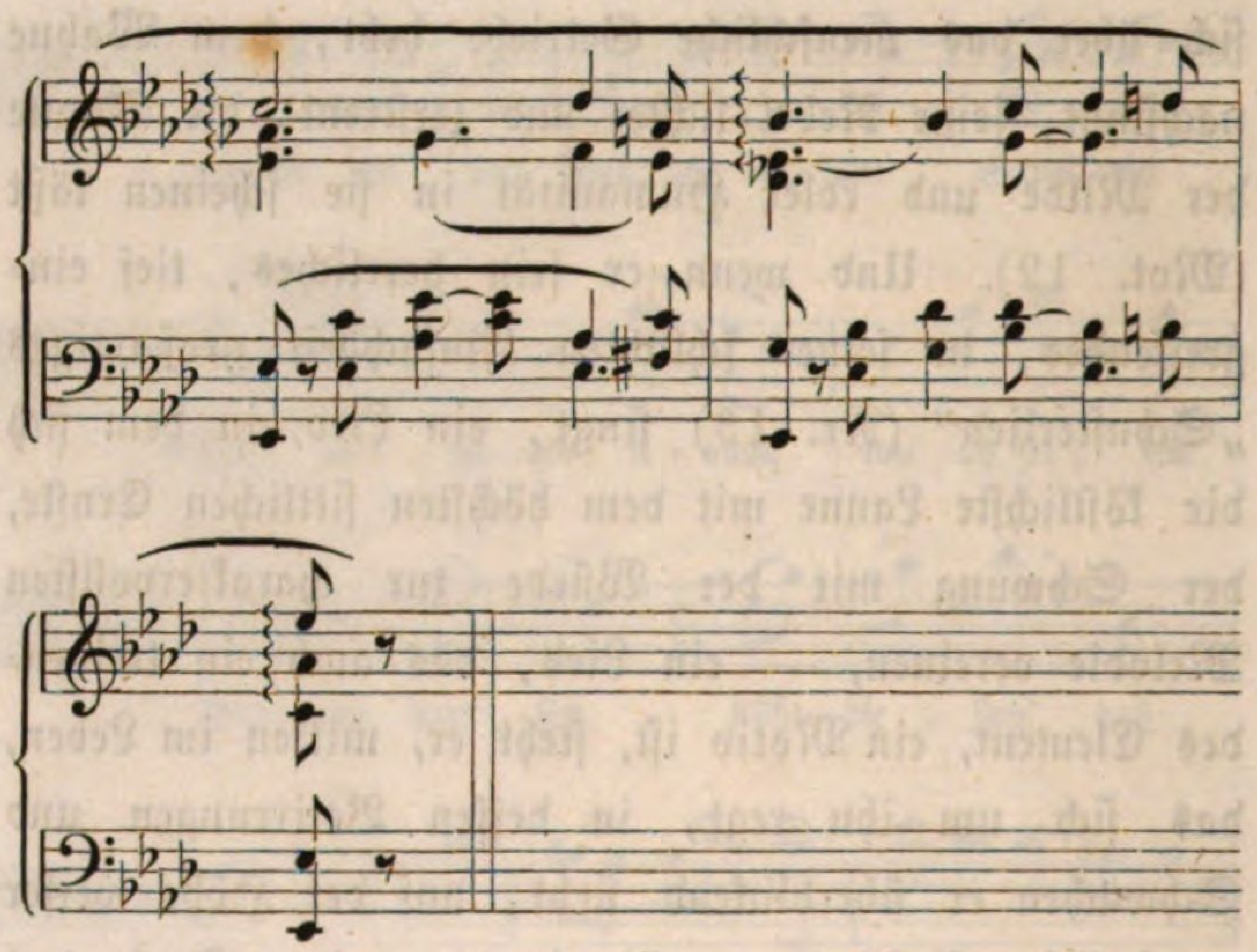
sich über das menschliche Getriebe hebt, dem Wahne nachsinnt, seine Nebel lichtet und zerstreut, die Sonne der Milde und edler Humanität in sie scheinen läßt (Mot. 12). Und wenn er sein herrliches, tief eingreifendes, in seiner schlichten Einfachheit großartiges „Schusterlied" (Nr. 13) singt, ein Lied, in dem sich die köstlichste Laune mit dem höchsten sittlichen Ernste, der Schwung mit der Würde zur charaktervollsten Melodie vereinen, — ein Lied, das auch ein treibendes Element, ein Motiv ist, steht er, mitten im Leben, das sich um ihn regt, in dessen Verirrungen und Schwächen er überblickend sieht, auf der Höhe weiser menschlicher Anschauung, die in der naiven Farbe des Humors mit männlicher Festigkeit jenen Wahn bekämpft, den Irrenden auf richtige Bahn lenkt.

14.
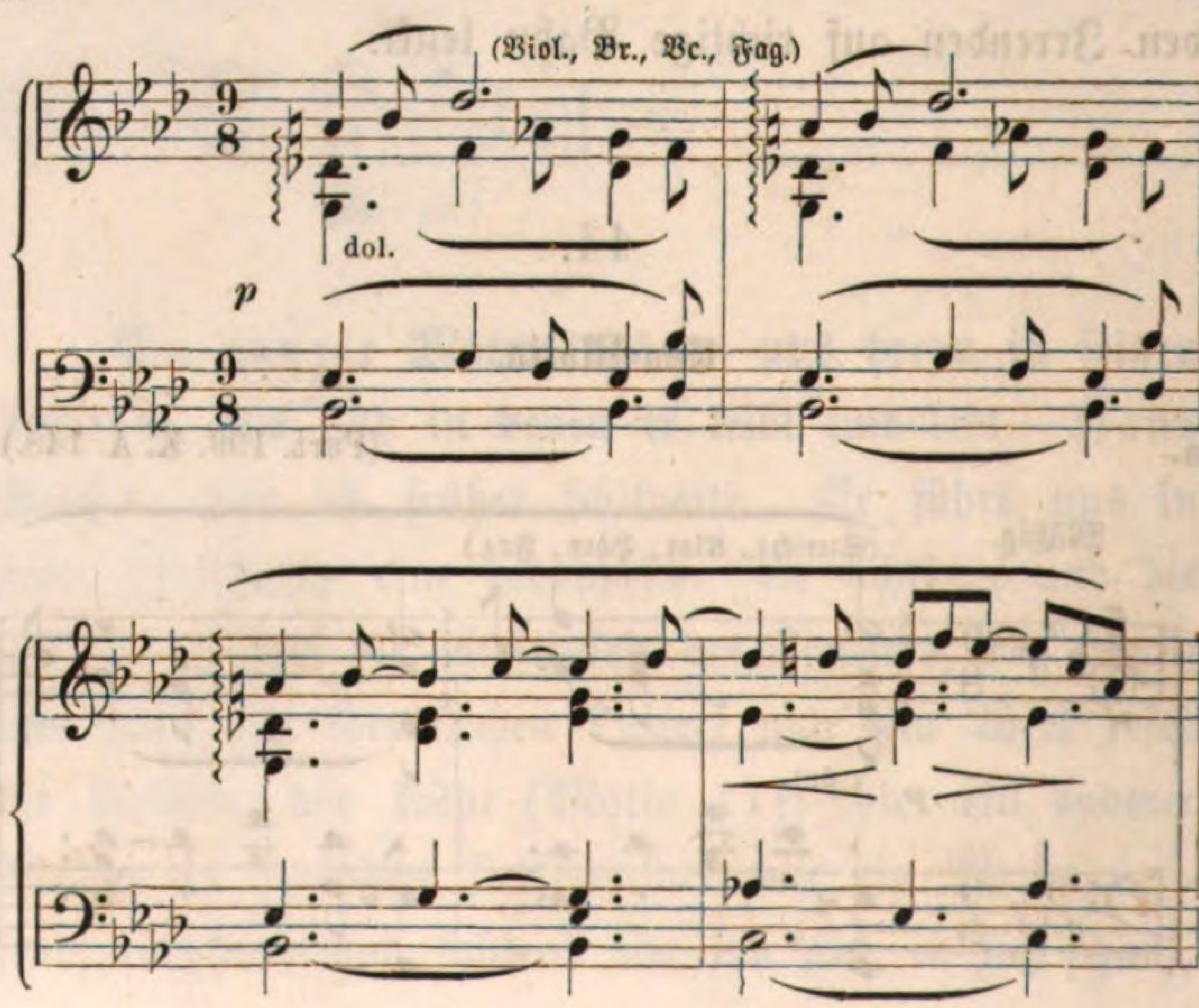
Eva-Motiv.

a. (Part. 199. K. A. 148.)





b.
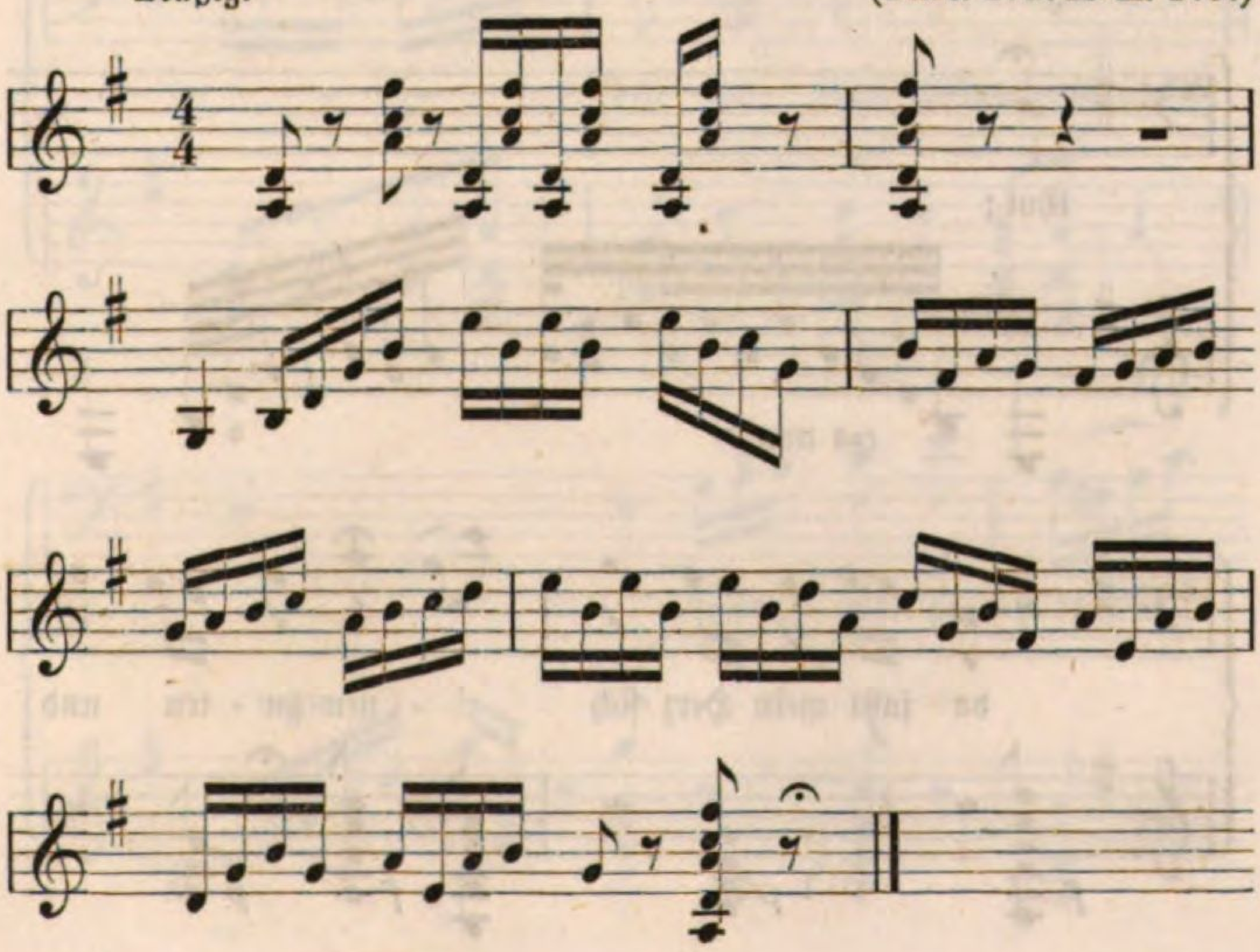


Der charakteristische Reiz, der im Eva-Motive (14) liegt, läßt sich kaum schildern. Die durchsichtige Tiefe und keusche Schönheit des liebenden Mädchenherzens, die Wärme ahnungsvoll-süßer Empfindung, und daneben jene unveräußerliche Urmitgift: der Schalk der weiblichen Natur, der aus dem Sehnen, dem Drang und Drängen nach Gewißheit leise und lind, aber vernehmlich herausspricht, verschmelzen die Phrasen dieses Motives — die zweite einer schwellenden und sich immer weiter öffnenden Knospe vergleichbar — zu untrennbarer Einheit. —

15.

Lauten-Motiv.
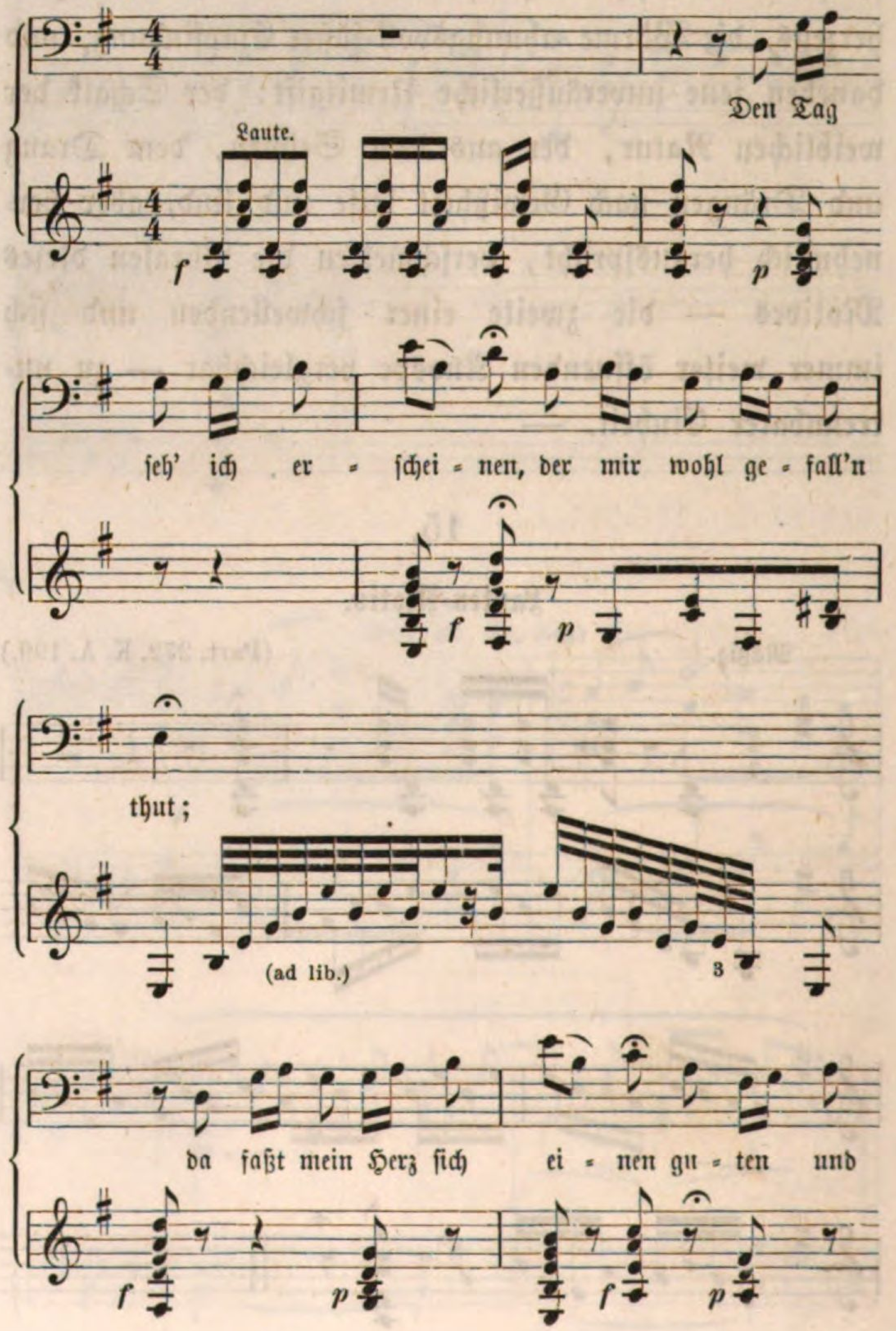
Mäßig. (Part. 272. K. A. 199.)

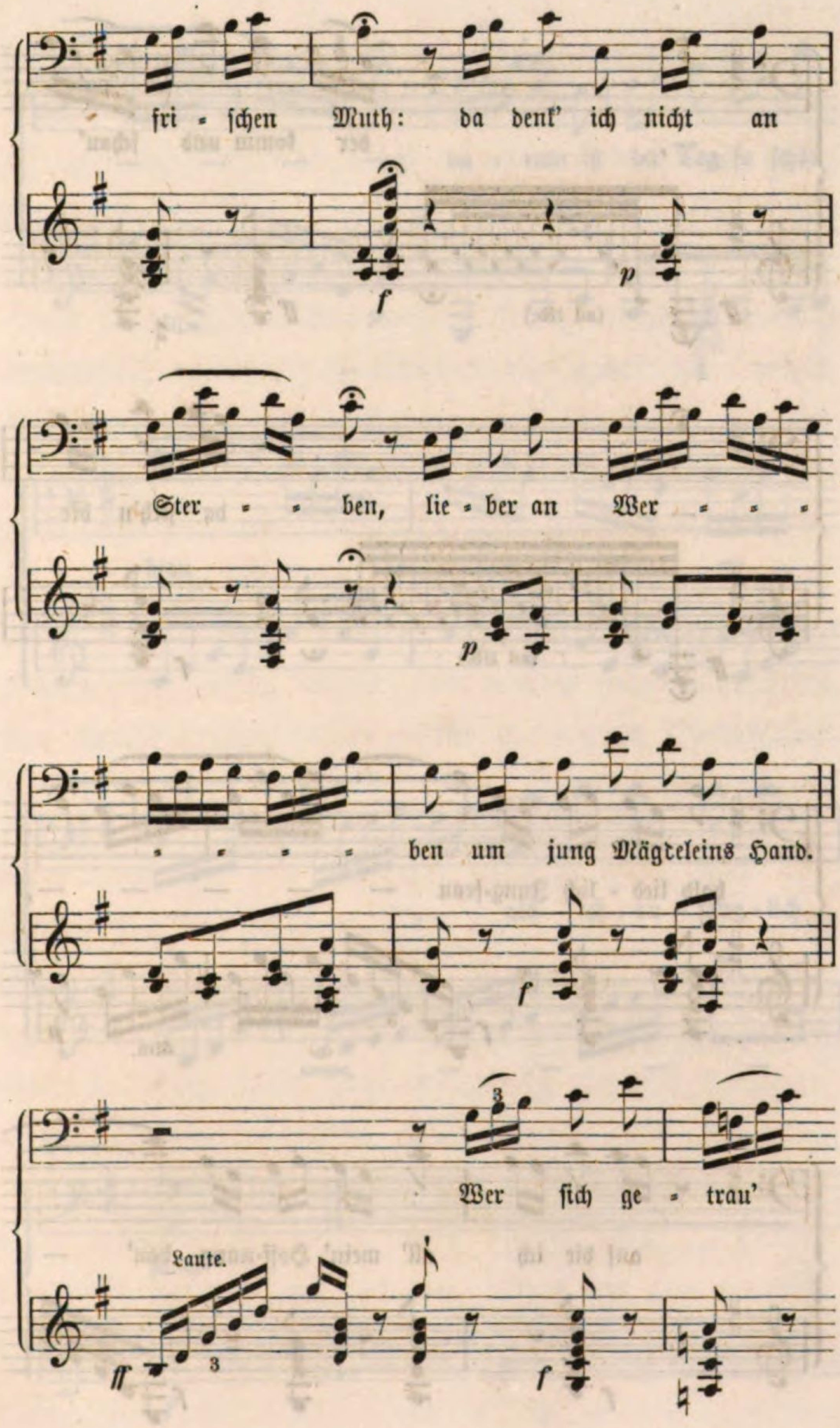


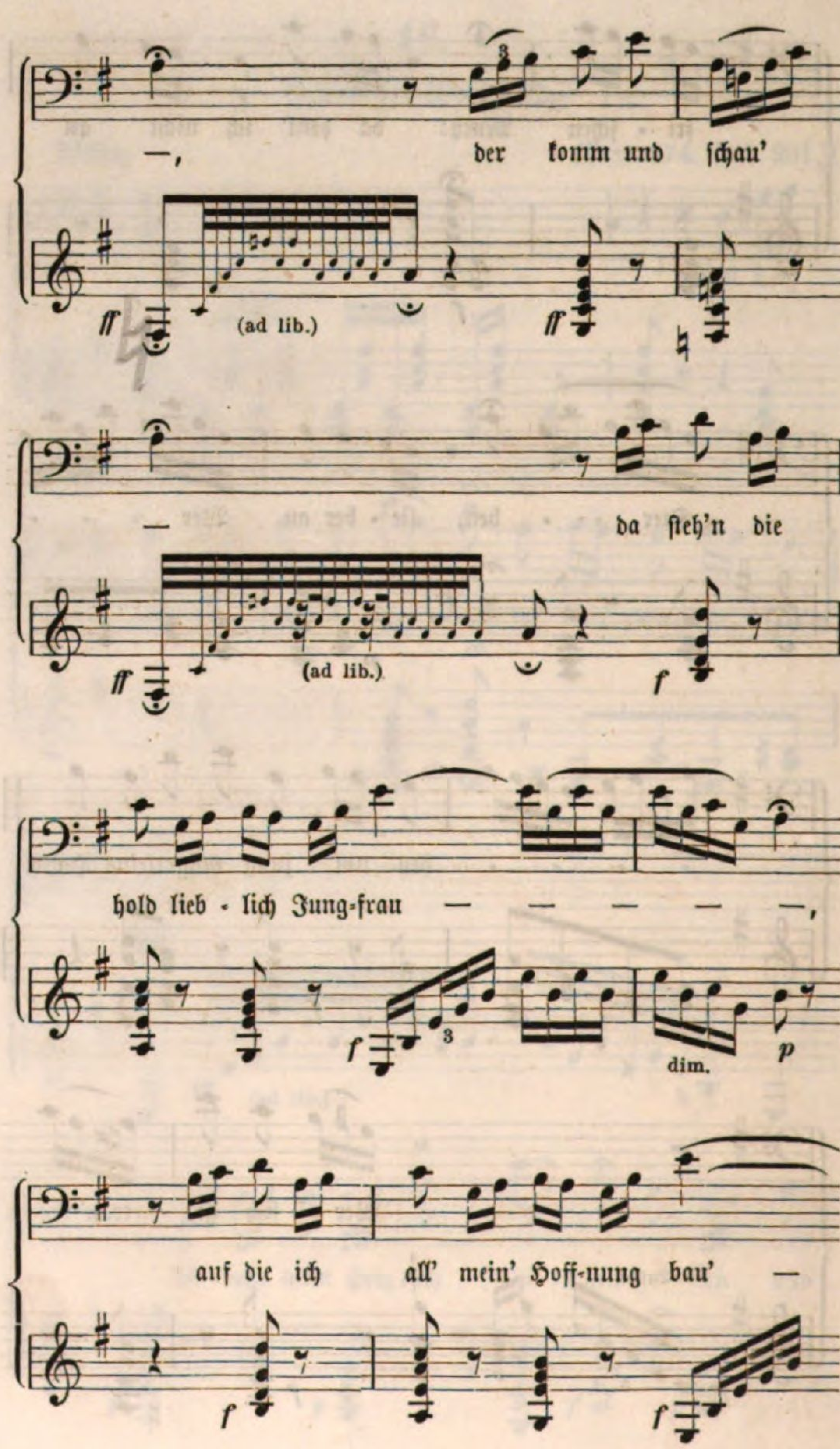
16.

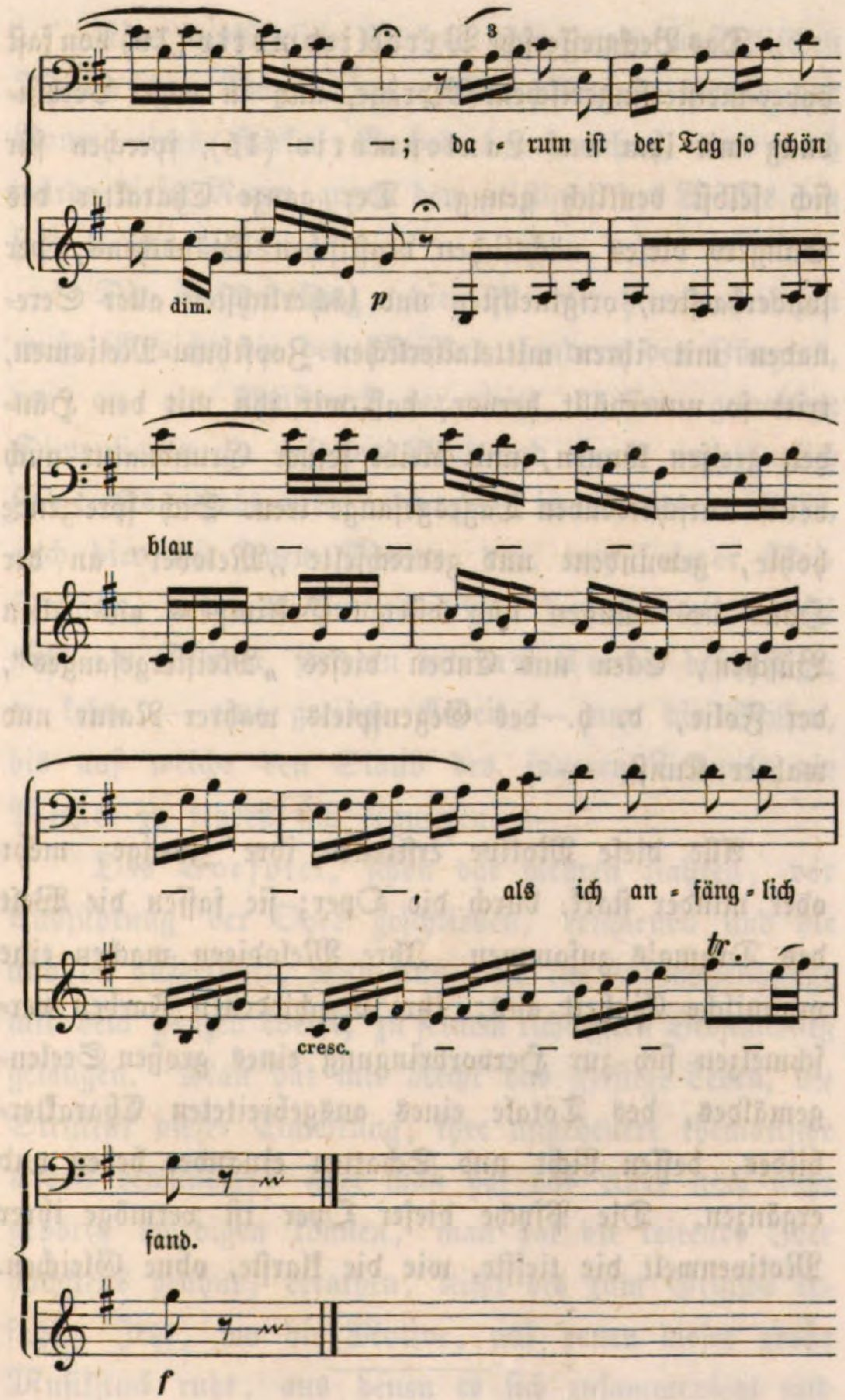
Beckmesser-Werbelied.

Mäßig. (Part. 274. K. A. 201.)




fri - schen Muth: da denk' ich nicht an
Ster - - ben, lie - ber an Wer - - -
- - - - ben um jung Mägdleins Hand.
Laute.
Wer sich ge - trau'


—, der komm und schau'
ff (ad lib.) ff
— da steh'n die
ff (ad lib.) f
hold lieb - lich Jung-frau — — — — —,
f dim. p
auf die ich all' mein' Hoff-nung bau' —
f f


— — — —; da - rum ist der Tag so schön
dim.
p
blau — — — — —
— — —, als ich an - fäng - lich
tr.
cresc.
fand.
f

Das Beckmessersche Werbeliedmotiv (16) von fast hyper-meistersingerischem Gepräge, und in enger Verbindung mit ihm das Lautenmotiv (15), sprechen für sich selbst deutlich genug. Der ganze Charakter des Sängers dieses nächtlichen drastischen Ständchens, der sonderbarsten, originellsten und lächerlichsten aller Serenaden mit ihren mittelalterlichen Zopfthum-Melismen, tritt so unverhüllt hervor, daß wir ihn mit den Händen greifen können, und bleibt seiner Grundnatur auch bei'm entscheidenden Tagesgesange treu. Sich spreizende hohle, gewundene und gedrechselte „Melodei“ an der Hand des dünnen und dürren Geklimpers aus allen Büschen, Ecken und Enden dieses „Meistergesanges“, der Folie, d. h. des Gegenspiels wahrer Natur und wahrer Kunst. —

Alle diese Motive erstrecken ihre Zweige, mehr oder minder stark, durch die Oper; sie fassen die Welt des Drama's zusammen. Ihre Melodieen machen eine organische Einheit aus; ihre verschiedenen Farben verschmelzen sich zur Hervorbringung eines großen Seelengemäldes, des Totale eines ausgebreiteten Charakterbildes, dessen Licht und Schatten einander heben und ergänzen. Die Psyche dieser Oper ist vermöge ihrer Motivenwelt die tiefste, wie die klarste, ohne Gleichen.

Eine ausführliche Analyse des ganzen musikalischen Theiles der Wagnerschen „Meistersinger“ würde den Raum eines starken Buches beanspruchen, und doch würde dieser Raum gegen den geistigen des Werkes ein sehr kleiner bleiben.

Die Beschränkung, die ich mir hier auferlegen muß, ist nicht die des Meisters, sondern des Jüngers, der an ein Kunstwerk herantritt, dessen gewaltige Dimensionen zu erfassen Blick und Hand unzulänglich sind. Es ergeht mir, und zwar in erhöhetem Maße, auch hier wie jenem Manne, der, trotz seiner Meisterschaft, mit dem Euripideischen Jon bekannte, er sei nicht im Tempel, sondern nur am Tempel beschäftigt; er kehre — eine geringe Arbeit — nur die Stufen, bis auf welche den Staub des inneren Tempels die Priester zu kehren sich begnügen. —

Das Vorspiel, schon vor mehren Jahren, vor Ausführung der Oper geschrieben, erschienen und hie und da aufgeführt, wird nun erst, im Zusammenhange mit dem ganzen Werke, zu seinem richtigsten Verständniß gelangen. Man hat mit Recht das geistige Leben, die Struktur dieser Einleitung, ihre ungeheuere thematische Arbeit bewundert; aber man hat das Alles noch nicht gehörig würdigen können, man hat die leitende Idee höchstens geahnt, errathen, nicht bis zum Grunde erfaßt. Jetzt, wo die Motive, auf denen dieses große Musikstück ruht, aus denen es sich zusammensetzt und

wie ein Dom auferbaut, — wo diese Motive, wie ich sie vorstehend gab, uns vorliegen, wo die ganze Tondichtung sich uns erschlossen hat, jetzt tritt es in hellem Lichte hervor. Meistergesang — Minnegesang; die majestätische, altehrwürdige Zunft — das freie, blühende Element des Liebesliedes, der ewig jungen Poesie: das sind seine Haupt-Faktoren und Potenzen, vom ächten Meisterthum gehoben und verklärt. Der Komponist hat in kleinem Rahmen eines der großartigsten Gemälde aufgestellt und aufgerollt, an dem Aug' und Herz sich erfreuen und aufrichten müssen, dessen Zeichnung Alles erschöpft, was Sicherheit, Korrektheit und Konsequenz heißt, dessen Tinten von Wärme und Pracht strotzen und doch so gleichmäßig klar ausgegossen sind.

Die drei Hauptthemen: das Meistersingermotiv in seinen beiden Theilen und das Minneliedmotiv, von denen wir nun wissen, was sie sagen, was sie wollen und sind, treten nach einander auf, um sich endlich, jedes mit seiner Grundfarbe, zum einheitlichen Stoff zu verweben, dem die dichterische Idee den inneren Gehalt verleiht. Das ächte Meisterthum in seiner einfachen Würde siegt, über Ringen und Kampf hinaus, versöhnt mit warmer und starker Hand die scheinbaren Dissonanzen, macht den jungen Sänger des Liebesfrühlings zum reifen meisterlichen Dichter und Menschen; — Feuer und Mäßigung verbunden, deutsches Herz und deutscher Geist, heißes Gemüth und
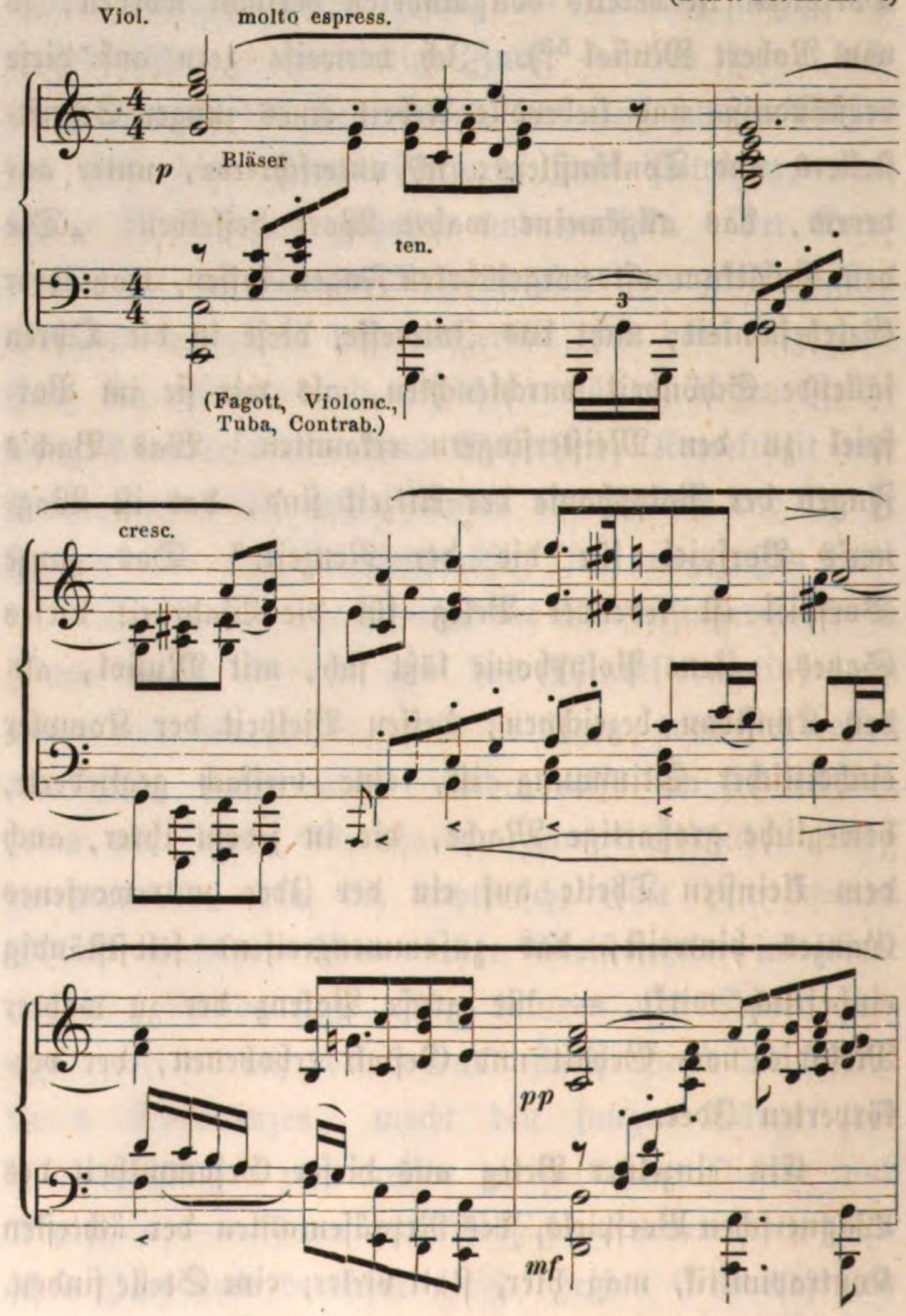
besonnener, fester Muth ein Ganzes: die Grund- und Weltanschauung des Dichters im Tone vorgebildet.
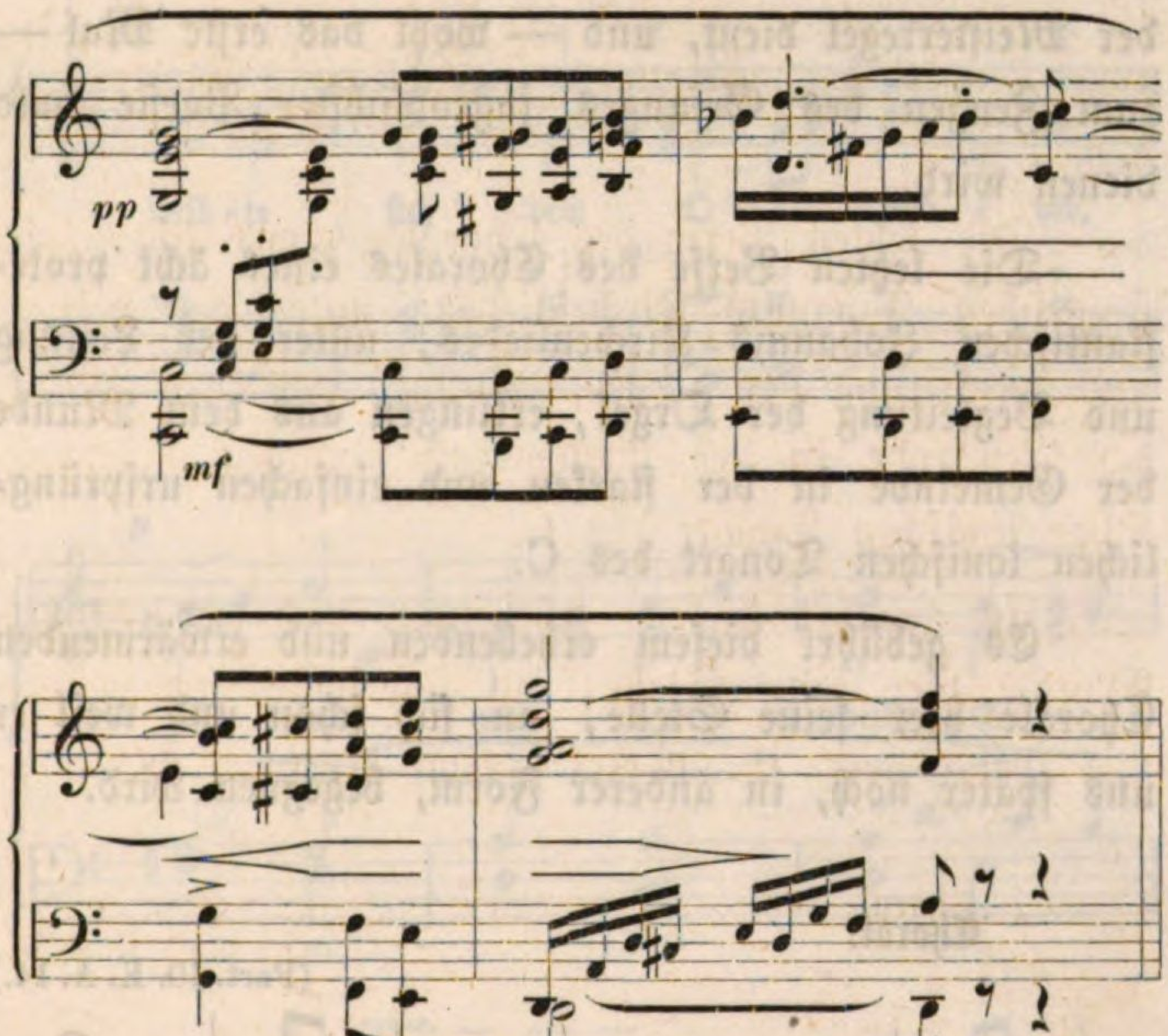
Die technische Zergliederung des Kunstbaues unsers Vorspiels ist bereits von Anderen versucht worden, so von Robert Musiol [53]). Ich verweise gern auf diese verständniß- und liebevolle Arbeit eines jungen Schriftstellers und Tonkünstlers; ich unterschreibe, unter anderem, das allgemeine wahre Wort desselben: „Die dem Publikum oft vorgeführten Fugen lassen, trotz ihrer Gelehrsamkeit, nicht das Interesse, diese in die Ohren fallende Schönheit durchleuchten, als wir sie im Vorspiel zu den Meistersingern erkannten. Was Bach's Fugen der Polyphonie der Altzeit sind, das ist Wagner's Vorspiel für die der Neuzeit." Das ganze Vorspiel ist redender Beleg für die Wahrheit dieses Satzes. Jene Polyphonie läßt sich, mit Musiol, als den Kunstbau bezeichnen, dessen Vielheit der Komplex einheitlicher Stimmung ist, eine vielfach gegliederte, bewegliche großartige Mache, die in jedem ihrer, auch dem kleinsten Theile auf ein der Idee unterworfenes Ganzes hinweist, das zusammengreifend selbstständig einheitlich wirkt, — die große Potenz der zu wahrer Melodie nach Gehalt und Gestalt erhobenen, der verkörperten Idee.

Ein einzelner Beleg aus dieser Gesammtheit des Wagnerschen Vorspiels, des Repräsentanten der ächtesten Kontrapunktik, mag hier, statt vieler, eine Stelle finden.

Er zeigt die einfach große Kunst und lebendige Schönheit in jener thematischen Verwebung der Motive.

(Part. 26. K. A. 9.)





Sofort mit den ersten Takten des ersten Aufzuges sind wir in Stimmung, in Zeit und Ort versetzt: in jene gehobene, weihevolle Stimmung, die uns durch das Werk, wenn auch mit erheblichen, durch die Natur der Sache bedingten, Unterbrechungen, bis an das Ende begleitet; in jene Zeit der Johannisfeier, die sich kirchlich vorverkündet, wo Frühling und Sommer sich die Hände reichen; an den Ort, der des Gesanges voll ist und noch sein wird, des ergreifenden heiligen Gesanges der Andacht und einer ebenbürtigen Begeisterung, — in die Kirche, die dem Volke und zugleich

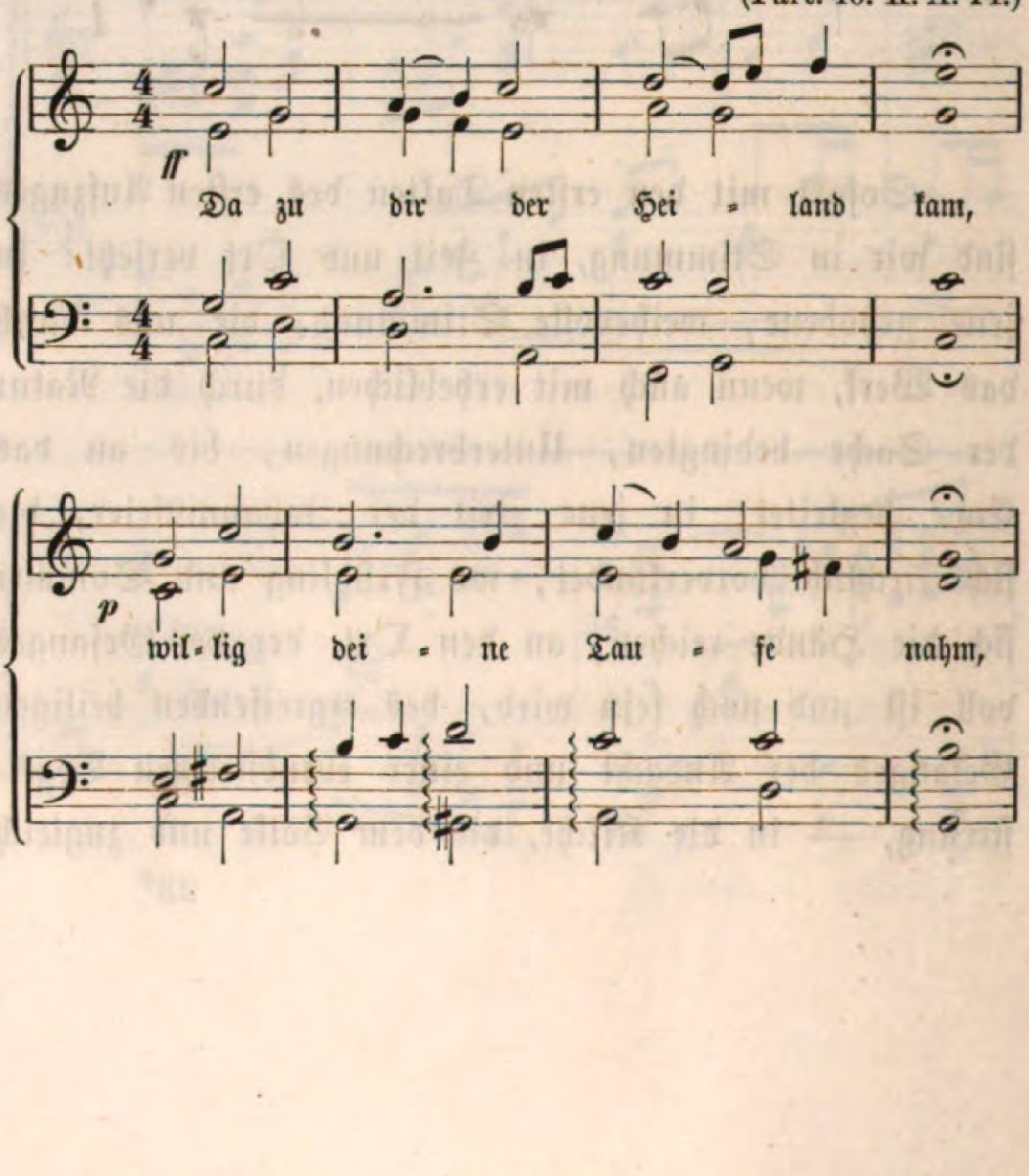
der Meisterregel dient, und — wohl das erste Mal — zum Zeugen des Gesanges jugendlichster Poesie bald dienen wird.

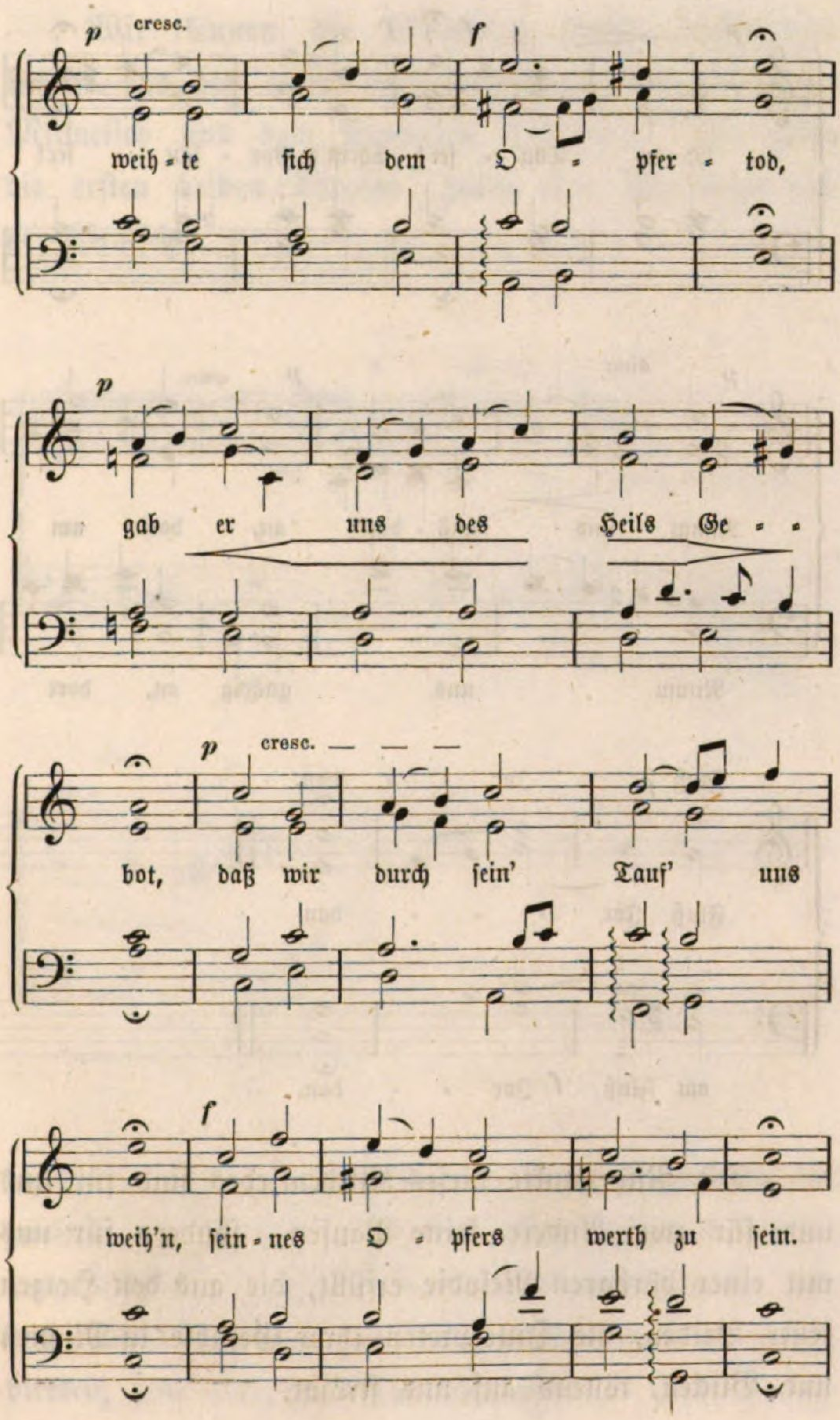
Die letzten Verse des Chorales eines ächt protestantischen Johannis-Kirchenliedes, unter der Leitung und Begleitung der Orgel, erklingen aus dem Munde der Gemeinde in der starken und einfachen ursprünglichen ionischen Tonart des C.
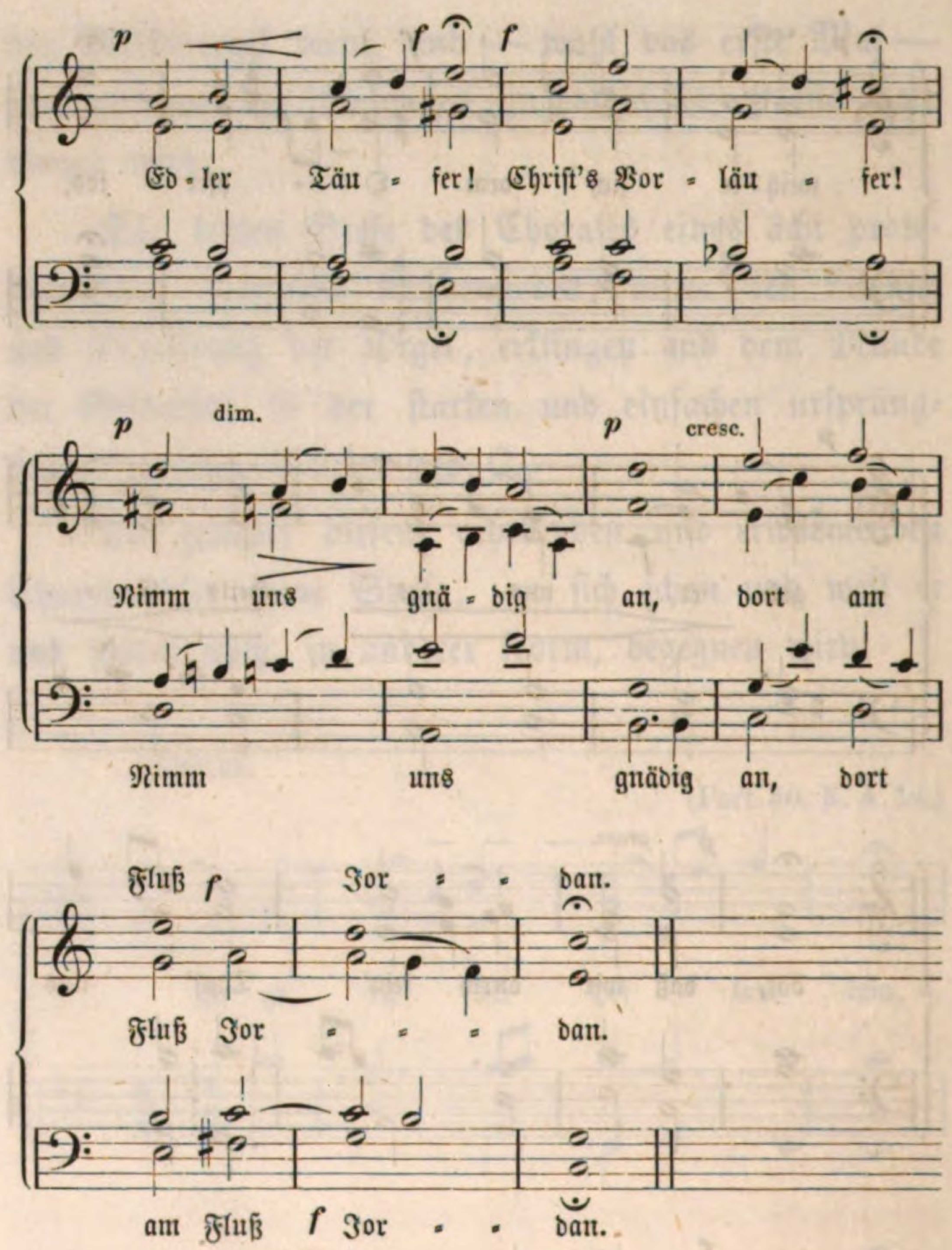
Es gebührt diesem erhebenden und erwärmenden Chorale hier seine Stelle, an sich schon und weil er uns später noch, in anderer Form, begegnen wird.

Choral.

(Part. 40. K. A. 14.)
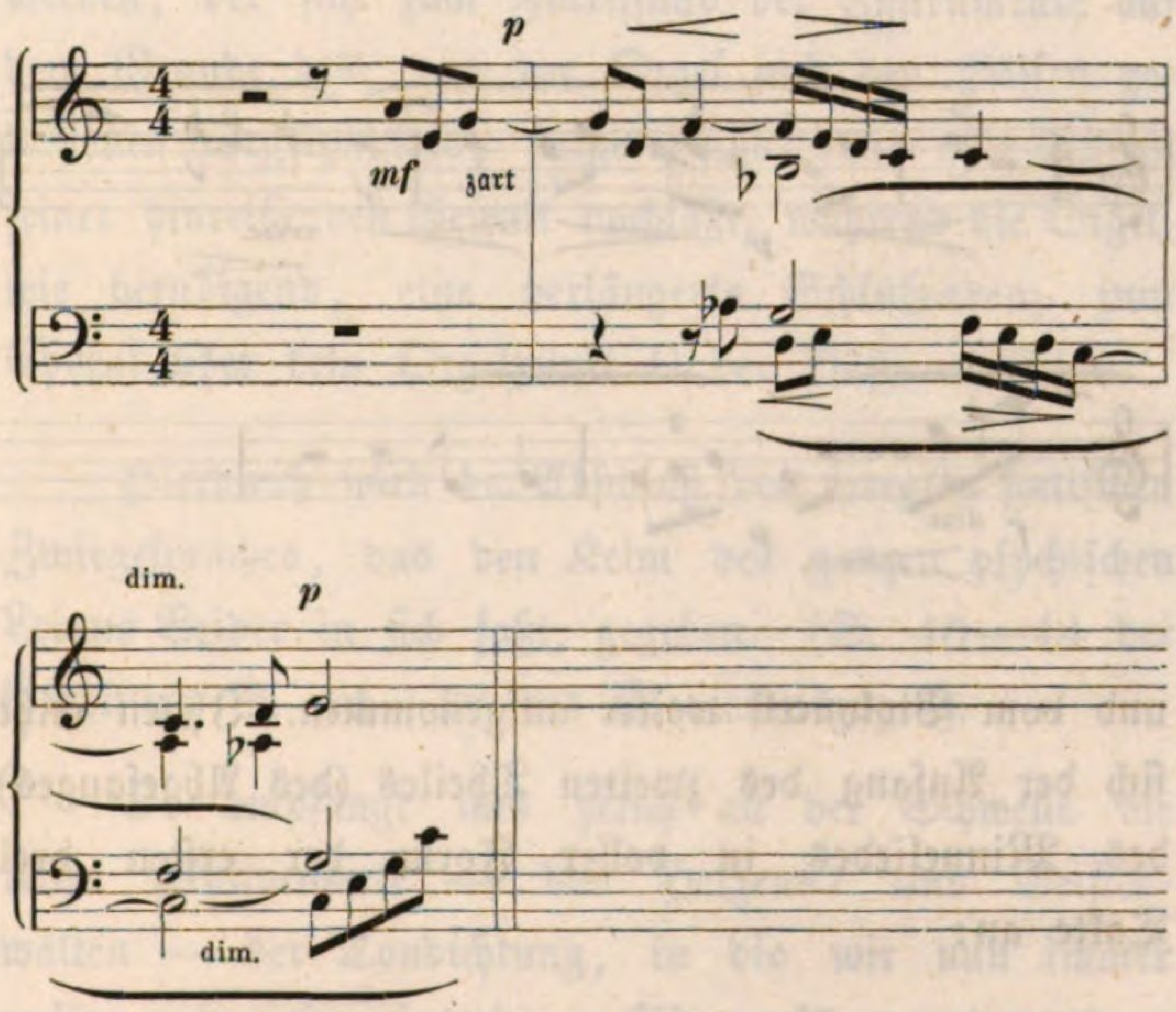



p cresc. f
weih = te sich dem O = pfer = tod,
p
gab er uns des Heils Ge = =
p cresc.
bot, daß wir durch sein' Tauf' uns
f
weih'n, sein = nes O = pfers werth zu sein.
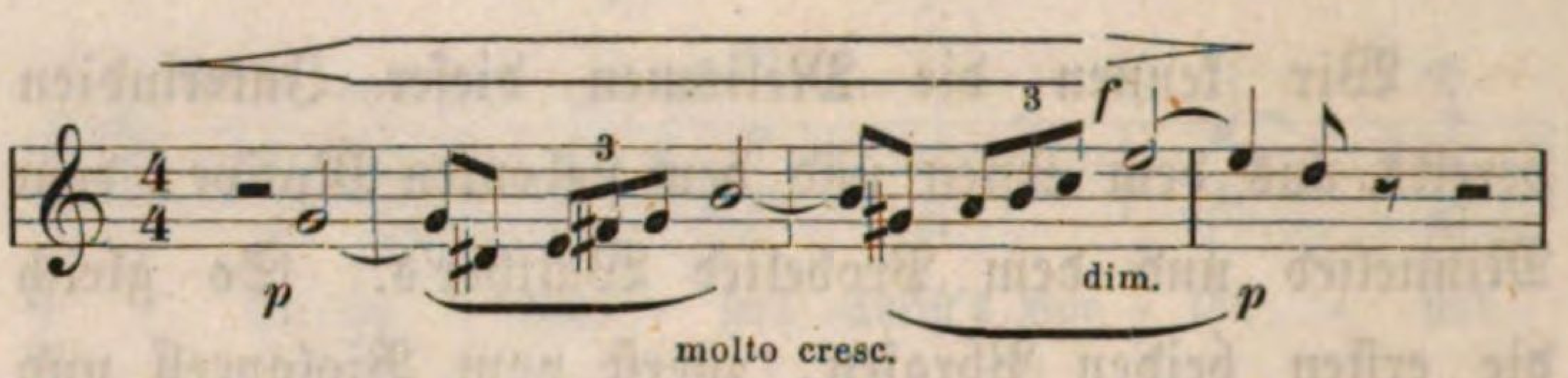


Die Ruhepunkte dieses Kirchenliedes sind für uns und für zwei Andere keine Pausen, sondern für uns mit einer hörbaren Melodie erfüllt, die aus den Herzen jener Beiden, als Interpreten ihrer Gefühle in Mienen und Blicken, tönend auf uns strömt.
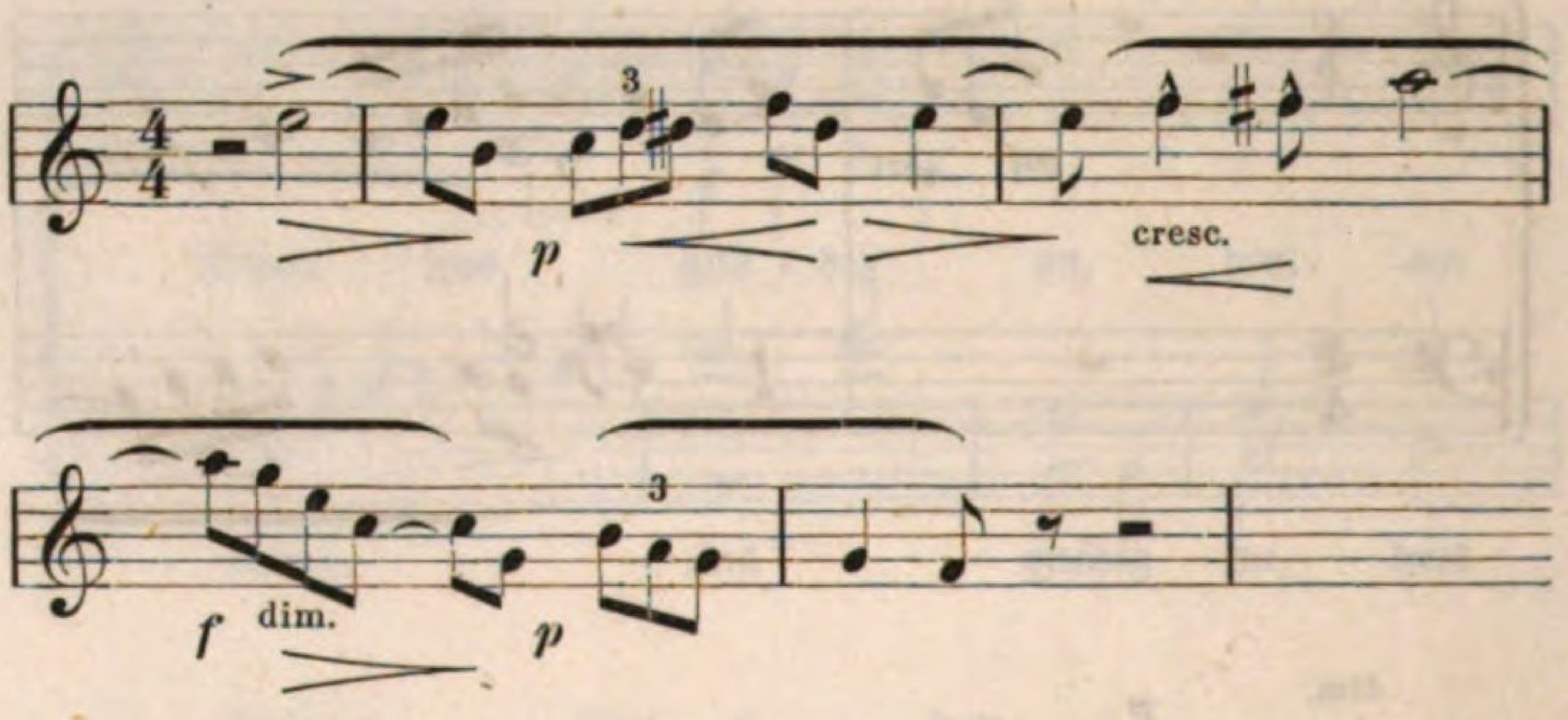
Wir kennen die Melismen dieser Interludien bereits aus dem ersten und dem siebenten Motive: dem Minnelied und dem Probelied Walther's. So gleich die ersten beiden Phrasen, zuerst vom Violoncell und der Bratsche:
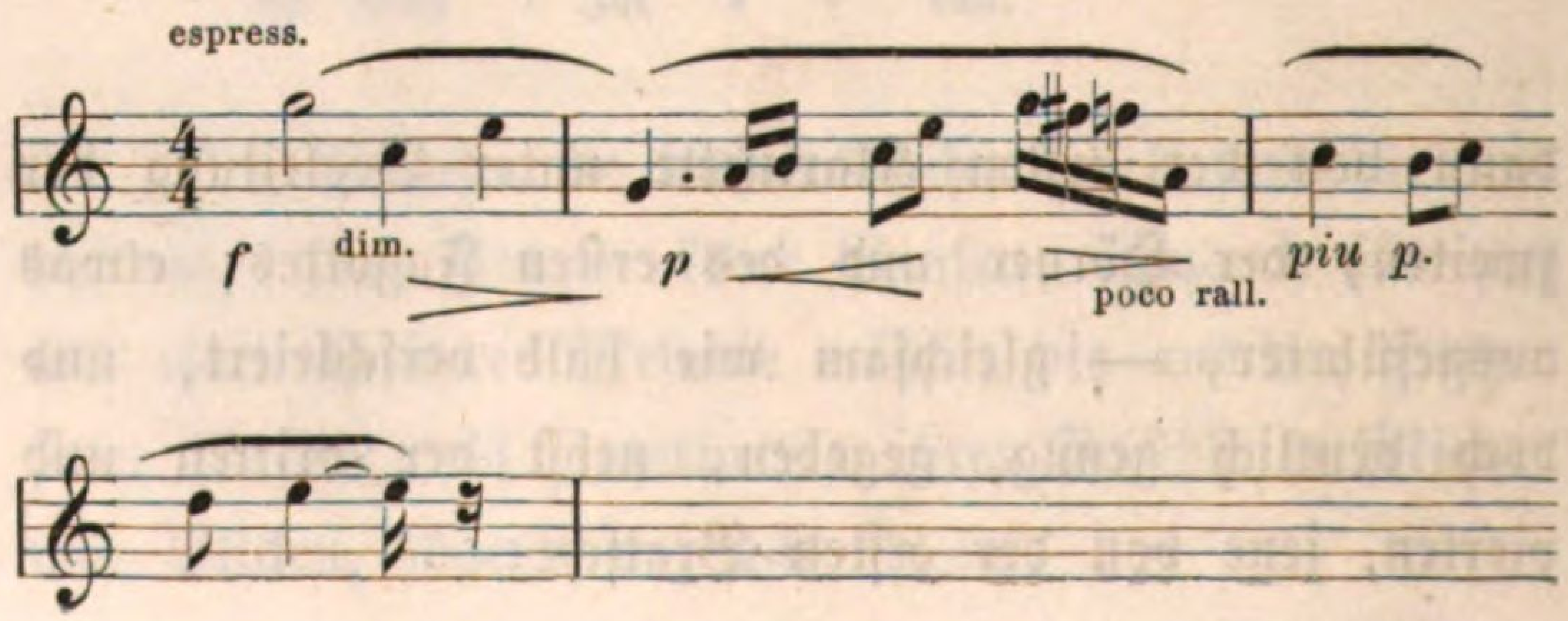


dann von der ersten Klarinette unter Begleitung der zweiten, der Hörner und des ersten Fagottes, etwas ausgeführter, — gleichsam wie halb verschleiert, und doch deutlich genug, gegeben, nebst der dritten und vierten, jene von der ersten Bratsche:



diese etwas erweiterter und prägnanter von der ersten Hoboe gebracht:



und vom Violoncell weiter aufgenommen. Ihnen reiht sich der Anfang des zweiten Theiles (des Abgesanges) des Minneliedes in voller Form der ersten drei Takte an:



von der ersten Hoboe mit Horn- und Fagott-Begleitung begonnen und, wie träumerisch, abgebrochen, — um zuletzt nach dem Ende des Choralgesanges, von der feurigsten, ungestüm zum Entschluß und zur That drängenden Phrase aus dem Probeliede, in Verbindung mit dem anfänglichen Eintritte des Minneliedes, abgelöst zu werden, der sich zum Fortissimo der Instrumente auf dem Grunde des, von der Orgel und den Bässen gehaltenen Orgelpunktes, steigert und dann allmälig an seiner hinreißenden Gewalt nachläßt, während die Orgel, wie beruhigend, eine verlängerte Schlußcadenz zum Choral über dem Orgelpunkt C der Bässe ausführt.

Hierdurch wird der Abschluß des erregten seelischen Zwiegespräches, das den Keim des ganzen psychischen Lebens Beider in sich faßt, gegeben.- (S. 40—44 der Partitur; S. 14—18 des Klavierauszuges). —

So empfängt uns gleich an der Schwelle die reiche Motivenwelt — das Herzens- und Geisteswalten — der Tondichtung, in die wir nun immer weiter und tiefer eintreten. Sie umfängt und erwärmt uns immer mehr, sie zieht uns in ihre Kreise und verläßt uns nicht; sie erschließt uns, wie oben gesagt worden und wie nicht nachdrücklich genug gesagt werden kann — denn hier ist eine ganz neue Welt —, sie erschließt uns den Menschen, das Leben seines innern Reiches, in das wir erst ahnungsvoll ein-

treten, an dem wir dann mit wachsendem, klarem Bewußtsein auf das Innigste theilnehmen, so daß es das unsere wird.

Die wunderbar schöne Plastik des Wagnerschen Werkes liegt voraus eben in dem Aufbau und Ausbau der Motivenwelt.

Dieser Gegenstand wird denn auch als einer der Hauptpunkte für gegenwärtigen beschränkten Zweck uns vorzugsweise beschäftigen, indem wir die Anwendung und Verwendung der einzelnen Motive, wenn auch immerhin nur zum Theil, flüchtig und mangelhaft, verfolgen. Denn der verhältnißmäßig kurze, d. h. dem geistigen Führer beschränkte Weg kann unmöglich durch alle Gegenden und Gefilde auch dieses, an sich schon fast immensen Theiles eines unermeßlichen ganzen Reiches führen, noch viel weniger in sie eindringen. Noch flüchtiger und unzulänglicher wird der Blick auf diesen oder jenen andern Punkt fallen, der nur im Vorübergehen sich darbietet.

Wie eine zarte Knospe tritt ein Theil des Eva-Motives gleich bei der Anrede Walther's: „Fräulein, verzeiht der Sitte Bruch!" erst leiser, und dann, als Magdalene zum Suchen der Spange von Eva drängend und schelmisch-naiv aufgefordert wird: „Oh weh! die Spange!" in etwas vollerer Gestalt mit sinniger Andeutung zuerst auf und hervor (Part. 45;
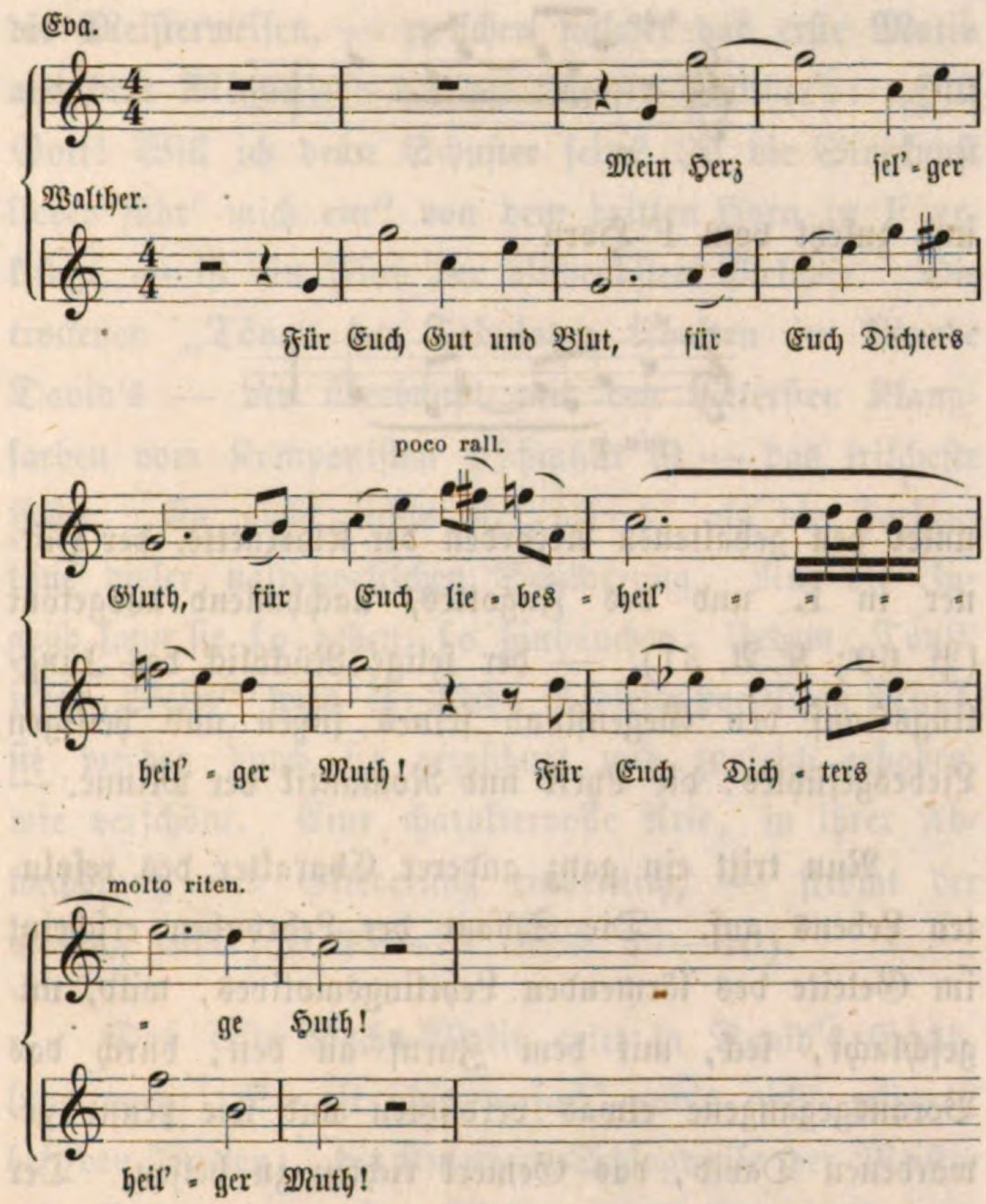
Kl.A. 18 u. 19); darauf wieder Walther's Traumlied, als Eva die Frage des Jünglings, ob sie schon Braut? Magdalenen erst zögernd, dann schon bestimmter erklärt: „Von mir wohl wünscht er Bericht, — mir ist, als wär' ich gar wie im Traum; er fragt, ob ich schon Braut." (P. 48; K. A. 21). Bei'm Erscheinen David's aus der Sakristei zum Schließen der schwarzen Vorhänge wird es von dem Meistersingermotiv unterbrochen und abgelöst, das sich in seinen beiden Phrasen: bei der Erklärung des Meistersingerwerbens um die Braut von den Frauen und bei Magdalenens Frage nach dem David im Traumbilde Eva's („Meinst du den König mit der Harfen und langem Bart in der Meisterschild?") fortspinnt, nur mit dem Zwischenspiele des hier zuerst zum Vorschein kommenden Motives des Lehrburschen David bei Magdalenens irriger Verwechslung dieses ihres David mit dem David im Traum („Bist du toll? Wie David?"), das hierauf bei dem lauten Seufzer Magdalenens: „Ach David! Was ihr für Unglück schuft!" während unser David sein: „Da bin ich; wer ruft?" fragt, und weiter noch einmal bei dem feurigen Ausrufe Magdalenens: „Das treue Gesicht!" auftritt (P. 49—54; K. A. 22—26).

Gar wichtig gebart sich David an der Hand der beiden Meistersingermotive, als er den Zweck seiner
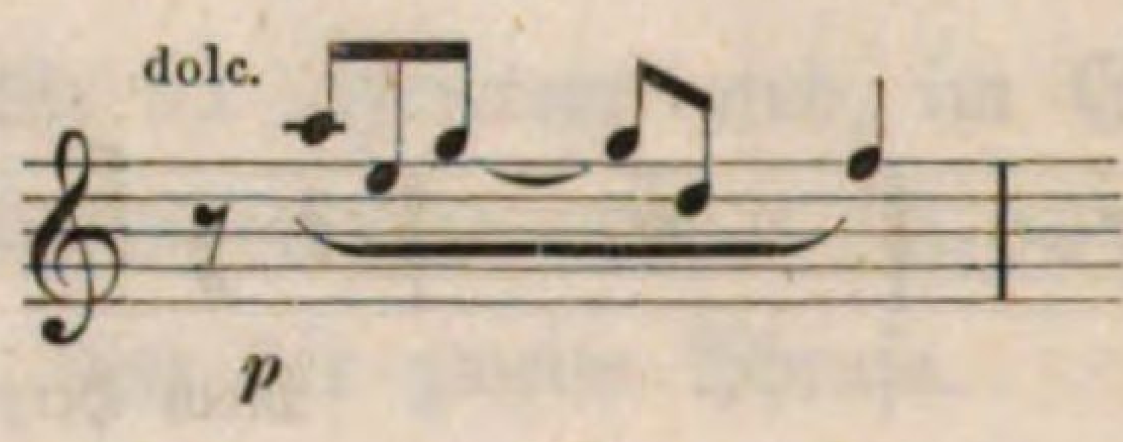
Vorbereitung für die „Freiung" und, im Gegensatz, den höheren Meisterwürdengrad erklärt (P. 55; K. A. 27); dort die erste, hier die zweite Phrase.

Das zweite Meistersingermotiv tritt dann weiter auf bei Walther's Verweisung durch Magdalene an richtigen Ort zum Erstreiten der Braut (P. 55; K. A. 27, 28); und als sie David's Interesse für den Junker in Anspruch nimmt mit einer andern Verweisung: auf die Küche, da spinnt sich das David-Motiv kräftig und lustig fort und mündet in jenes zweite Meistermotiv bei den Worten: „Und morgen begehre nur dreister, wird hier der Junker heut' Meister." (P. 57; K. A. 28, 29).
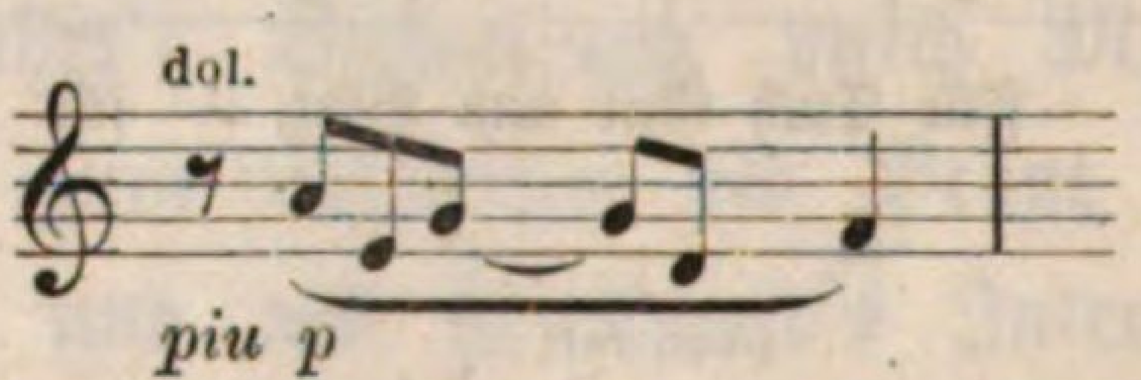
„Neu ist mir alles, was ich beginn'!" Bei diesem Ausruf Walther's (P. 58; K. A. 30) erhebt sich die feurige Violinenfigur am Schluß des Kirchenliedes wieder, die im Probeliede das Streichquartett immer mächtiger wogend ausspinnt (P. 134 ff.; K. A. 94 ff.); — sie wird weiter unten folgen. Daran schließt sich nach den Worten: „Eines begreif ich", bei dem Rufe: „Mit allen Sinnen euch zu gewinnen, ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen, gilt es, als Meister euch zu ersingen!" das zweite Minneliedmotiv, das in dem Gesange Walther's und Eva's: „Für Euch Gut und Blut!" „Mein Herz, sel'ger Gluth rc." mit hinreißender Gewalt weiter tönt.



Im Nachspiel wird es, erst von Flöte, Hoboe, Klarinette, Anfangs mit Begleitung der ersten Violine und der Bratsche in Triolenfiguren, dann mit von den Violinen und der bewegten Bratsche unter den breiten, schwellenden Tönen der Hörner und der Fagotte getragen, von der Klarinette



und zuletzt vom F-Horn



unter den gehaltenen Accorden der Klarinette, der Hörner in E und des Fagottes, nachhallend ausgetönt (P. 60; K. A. 31), — der selige Rückblick des Jünglings auf den Gegenstand seines süßen und heiligen Liebesgefühles: die Lyrik und Romantik der Minne. —

Nun tritt ein ganz anderer Charakter des resoluten Lebens auf. Die Schaar der Lehrbuben erscheint im Geleite des lärmenden Lehrlingsmotives, wild, ungeschlacht, keck, mit dem Zuruf an den, durch das Vorausgegangene etwas verdutzten und wie pensiv gewordenen David, das Gemerk richten zu helfen. Der Zuruf so wenig, als die Drohung der Spötter, ihm das Leder zu gerben, wirken auf ihn. Das David-Motiv leitet den wiederholten merkerischen Ruf des Lehrjungen, als Instruktor, an den ritterlichen Schüler: „Fanget an!" ein (P. 63; K. A. 33).

Die nun folgende Unterweisung und Belehrung Walther's durch David über den Meistergesang und
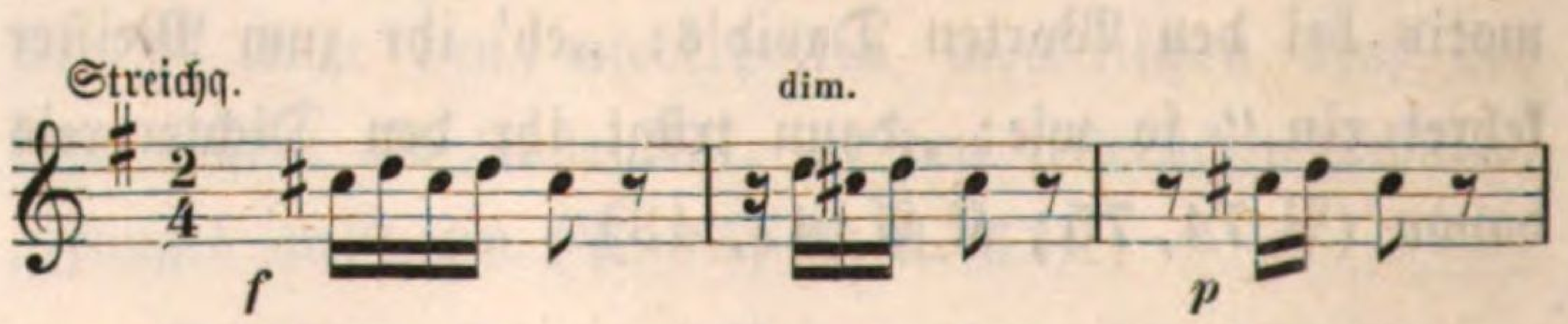
die Meisterweisen, — zwischen welcher das erste Motiv aus dem Minneliede bei den Worten Walther's: „Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein? In die Singkunst lieber führ' mich ein" von dem dritten Horn in F erklingt, — ist ein Fluß der blühendsten Melodie. Die trockenen „Töne" der Tabulatur erhalten im Munde David's — der überhaupt mit den heitersten Klangfarben vom Komponisten geschmückt ist — das frischeste Leben. Es giebt nichts Reizenderes, als die Farbentöne dieser naiv-poetischen Schilderung. Nur die Jugend kann sie so geben, so hinhauchen. Jedem „Ton", jeder „Weise" wird ihr Recht in dieser poetischen Musik, sie werden durch sie gezeichnet und zugleich gehoben, wie verschönt. Eine charaktervolle Arie, in ihrer Abwechslung und Gliederung einheitlich, — strömt der Gesang daher) (P. 65—71; K. A. 35—40).

Das erste Sachs-Motiv tritt in David's Erzählung nach: „So oft ich's versuch' und's nicht gelingt" bei den Worten: „die Knieriem-Schlagweise der Meister mir singt" zum ersten Male auf (P. 73; K. A. 42), und kurz darauf erscheint das zweite Meistersingermotiv bei den Worten David's: „eh' ihr zum Meister kehret ein," so wie: „dann trügt ihr den Dichterpreis davon (P. 74, 75; K. A. 42, 43).

Inzwischen steigt das lärmende Lehrlingsmotiv bei dem ungeduldigen Zurufe der Jungen an ihren

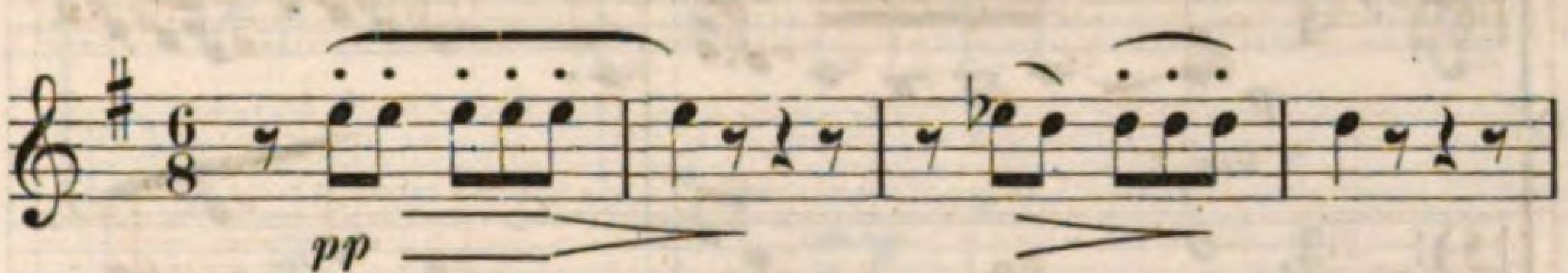
belehrenden Genossen zum Mithelfen beim Richten des Gemerkes zweimal wieder hervor (P. 74, 76; K. A. 43, 44), und hierauf — nach David's vom Minnemotiv begleiteten Worten: „wer aus Tönen auch fügt eine neue Weise" und dem gleich folgenden sich steigernden Ausrufe: „der wird als Meistersinger erkannt" mit dem durch die Instrumentalfiguren nun ganz imposanten zweiten Meistersingermotive — zeigt sich bei Walther's Worten: „So bleibt mir einzig der Meisterlohn; muß ich singen, kann's nur gelingen, find' ich zum Vers auch den eigenen Ton", das Minnemotiv (P. 77, 78; K. A. 45).

Das David-Motiv breitet sich nunmehr als Hauptthema in mannigfaltigster Verwendung und Verschlingung aus; denn es gilt Belehrung und Berichtigung des verkehrten Thuns der Genossen 2c. durch David, und wird auch von den Lehrbuben (4 Altisten, 2 erste und 2 zweite Tenöre): „Aller End' ist doch David der Allergescheidst'" spöttisch gesungen. (P. 79—82; K. A. 46—49). Es schließt mit der allmälig verschwimmenden Phrase:



um dem nun zuerst bei David's Worten: „Dem Mer-
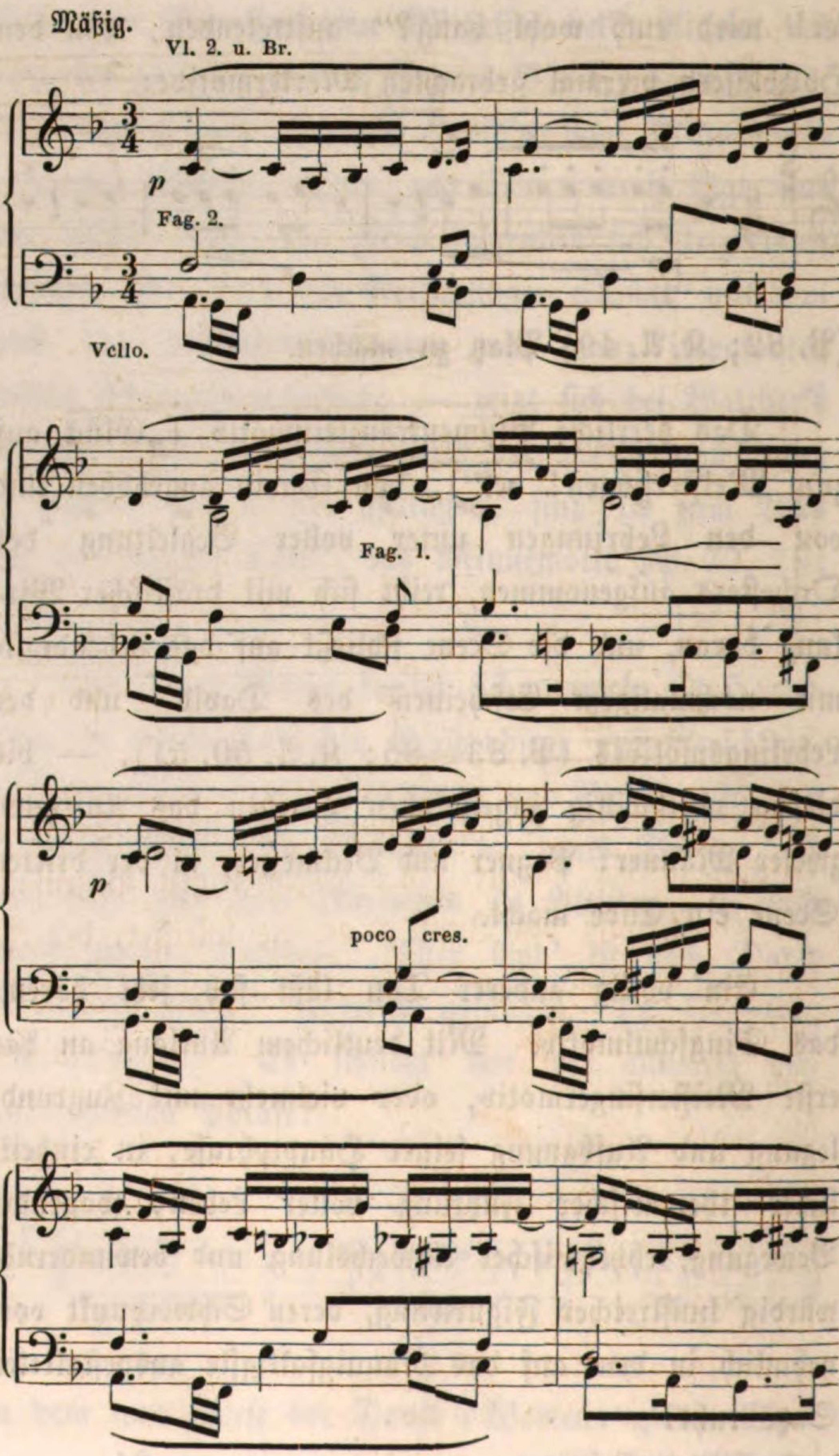
ker! wird euch wohl bang?" auftretenden, von den Holzbläsern viermal gebrachten Merkermotive:
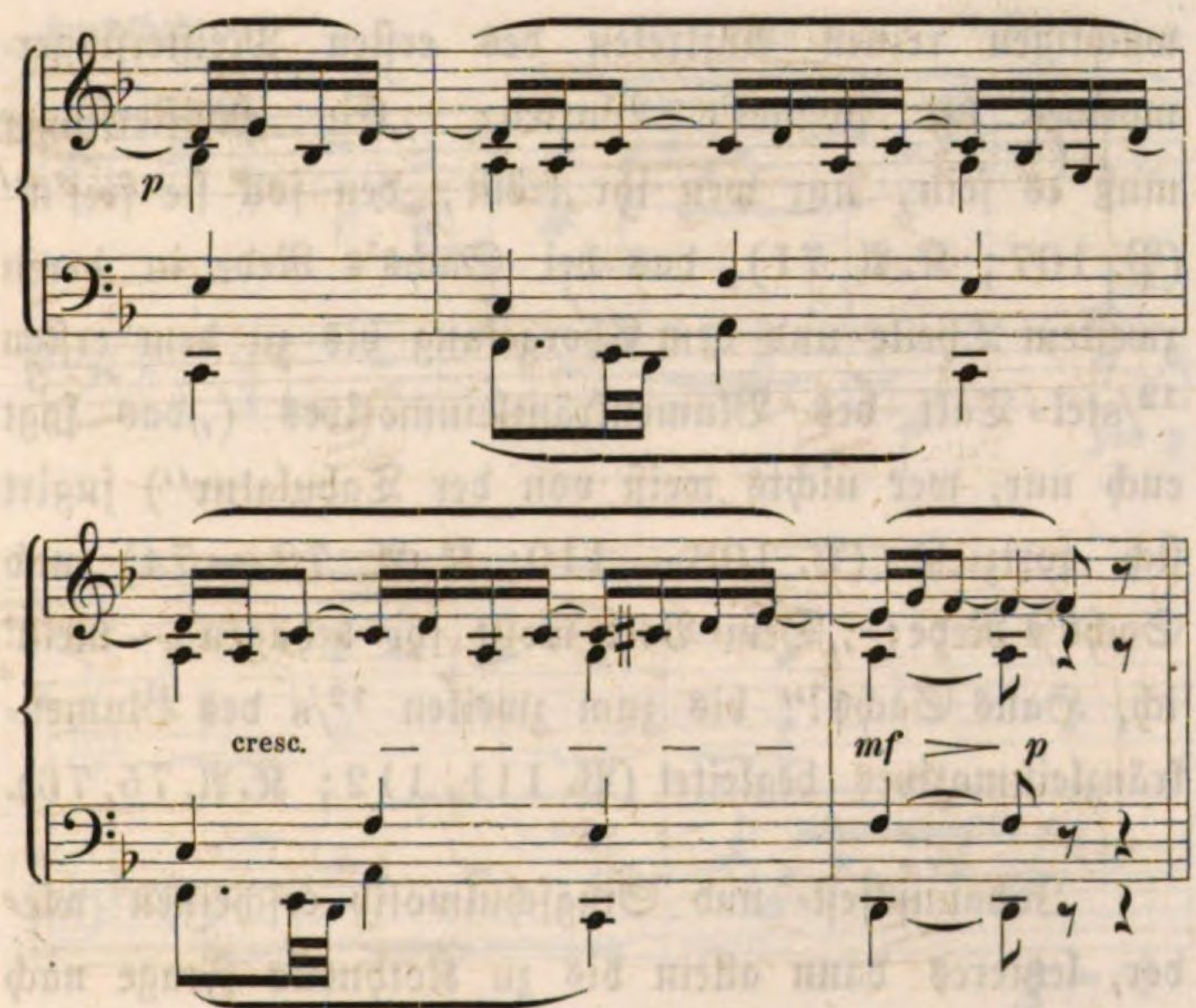


(P. 82; K.A. 49) Platz zu machen.

Das herrliche Blumenkränzleinmotiv („Glück auf zum Meistersingen! 2c."), von David angehoben und von den Lehrjungen unter voller Begleitung des Orchesters aufgenommen, reiht sich mit drastischer Wirkung daran, und die Scene schließt auf das Lebendigste mit nochmaligem Erscheinen des David- und des Lehrlingsmotives (P. 83—85; K.A. 50, 51), — bis diesem muthwillig jugendlichen Treiben das Auftreten zweier Männer: Pogner und Beckmesser, in der dritten Scene ein Ende macht.

Ein völlig anderer Ton läßt sich jetzt hören: das Singschulmotiv. Mit deutlichem Anklang an das erste Meistersingermotiv, oder vielmehr mit Zugrundlegung und Aufbauung seiner Hauptphrase, in einheitlicher thematischer Führung voller Leben, wogender Bewegung, rhythmischer Abwechslung und bewunderswürdig kunstreicher Figurirung, deren Schwerpunkt vornehmlich in dem auf das Mannigfaltigste ausgestalteten Satze ruht:


Mäßig.
Vl. 2. u. Br.
p
Fag. 2.
Vcllo.
Fag. 1.
p
poco cres.
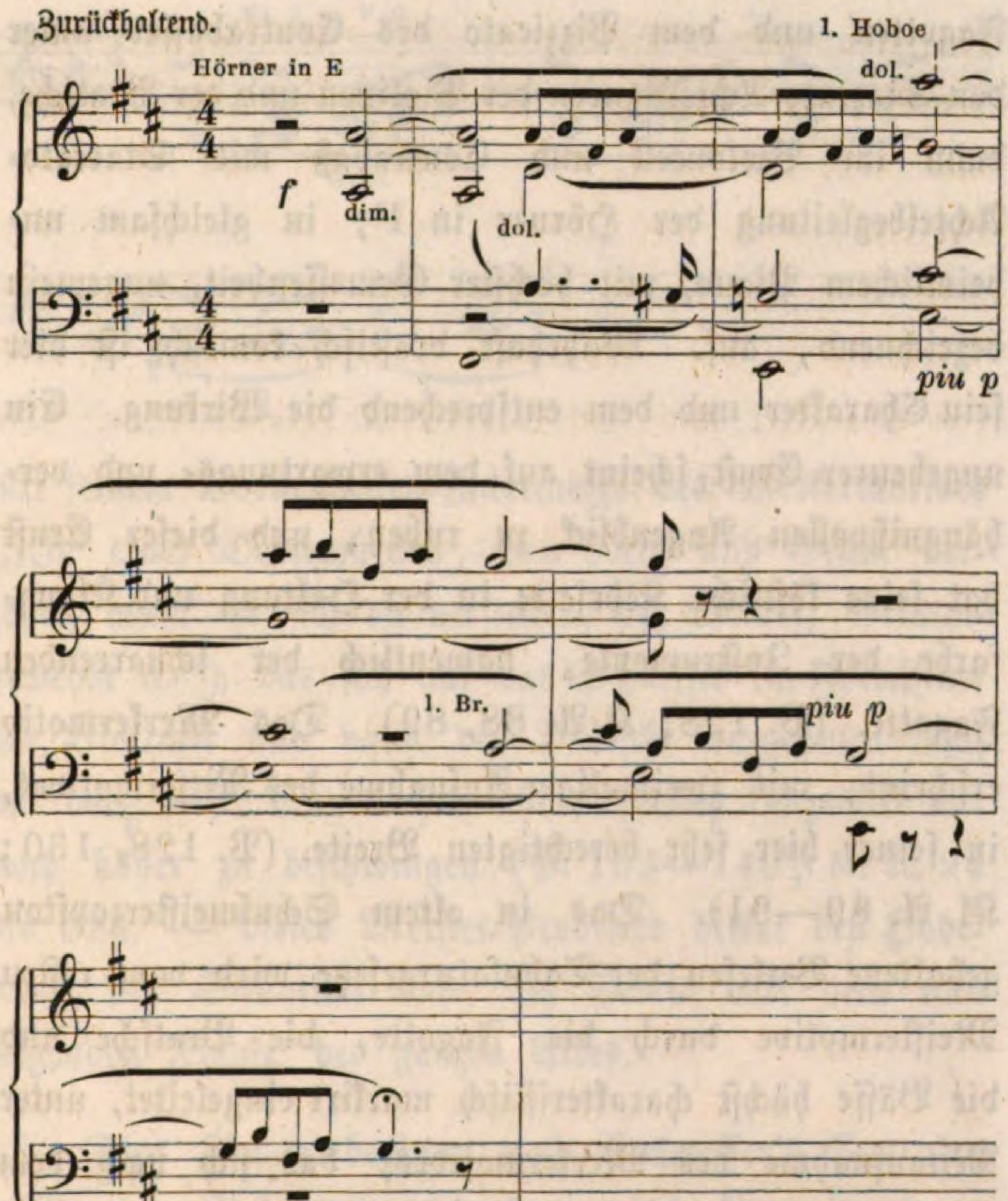


beherrscht dieses Singschulmotiv die ganze Scene des Eintretens der Meister, der gegenseitigen Begrüßung, der Vorstellung des Junkers an die Meister, des Aufrufes der Versammelten ꝛc. (P. 85—95; K.A. 52—62). Nichts wichtiger für diese Meister, als die Singschule, und daher ihr Motiv im ausgedehnten behaglichen Rechte. Es tritt in Pogner's außerordentlich schöner, kernhafter und prachtvoller Anrede, worin die Singstimme mit dem polyphonen Leben der Instrumente sich zum wärmsten und reichsten Ergusse der Melodie vereinigt, sowie weiter in dem darauf folgenden Chor der Meistersinger mit dem Johannisfestmotive charakteristisch zusammen (P. 95 bis 106; K.A. 62—71), bis zu dem breiten und

wuchtigen reinen Auftreten des ersten Meistersinger-motives bei Pogner's Worten: „Ein Meistersinger muß es sein, nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n" (P. 107; K.A. 71), das bei Sachs's Rede in deren zweitem Theile und dem Chorgesang bis zu dem ersten 12/8tel-Takt des Blumenkränzleinmotives („das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur") fugirt sich fortzieht (P. 108—110; K. A. 72—74) und Sachs's Rede: „Dem Volk wollt ihr behagen — mein' ich, Hans Sachs!" bis zum zweiten 12/8 des Blumen-kränzleinmotives begleitet (P. 111, 112; K.A. 75, 76).

Johannisfest- und Singschulmotiv erscheinen wieder, letzteres dann allein bis zu Kothner's Frage nach Freiungsbegehr und Pogner's Herbeirufung des Ritters (P. 113—116; K.A. 76—78).

Walther's Begrüßungsmotiv, wenn man es nicht lieber allgemeiner das Rittermotiv nennen will, verleiht der Situation nun einen in anderer Weise gehobenen Charakter. Wie eine hohe Gestalt zieht es sich, in prägnantester Rhythmik immer edler sich wiederholend, abwechselnd zwischen die Bläser und das Streich-quartett vertheilt, bis zur Frage nach dem Meister des Bewerbers hin (P. 116—120; K. A. 79—82) und leitet zum ersten Liede Walther's: „Am stillen Herd rc." über, dessen kurz vorher schon sich zeigender Instrumental-Eingang
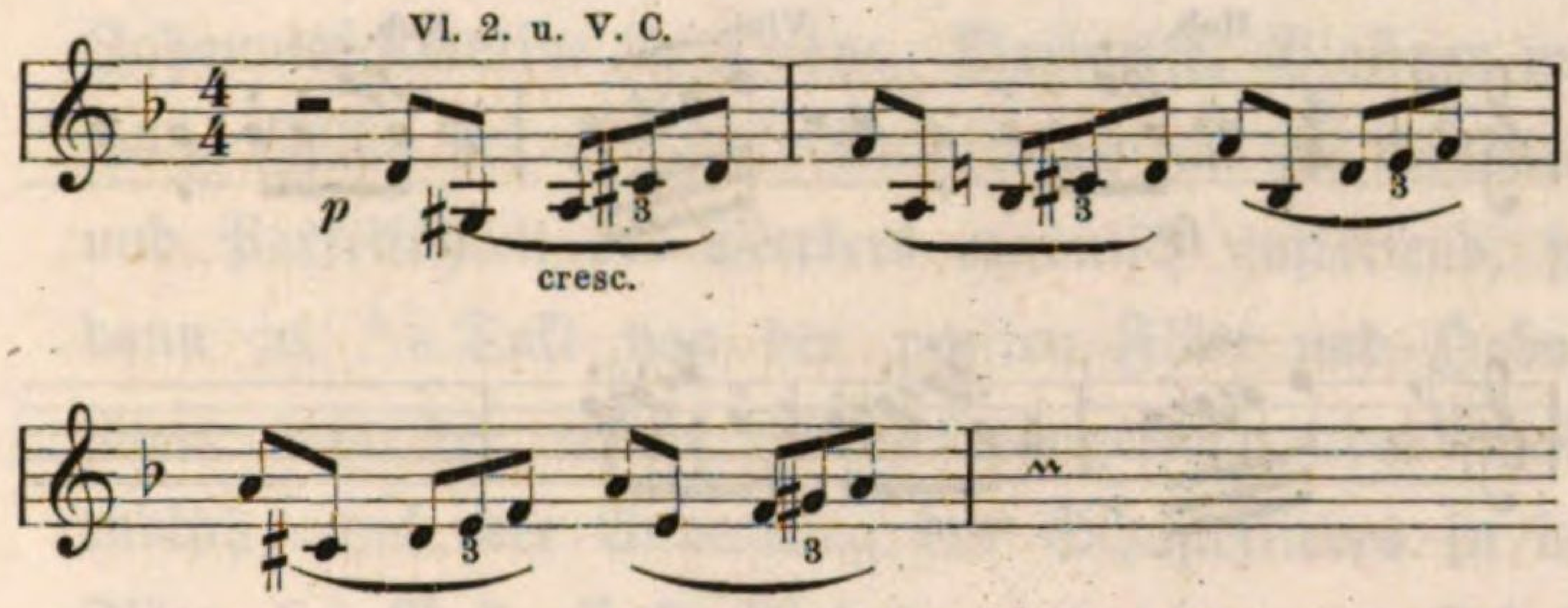


mit David's früherem Gesange: „Der Meister Tön' und Weisen 2c." (P. 69; K. A. 38) wesentlich zusammenhängt.

Nach diesem Liede tritt bei Kothner's Worten: „Nun Meister! Wenn's gefällt, werd' das Gemerk gestellt," das erste Meistersingermotiv, zuerst in den
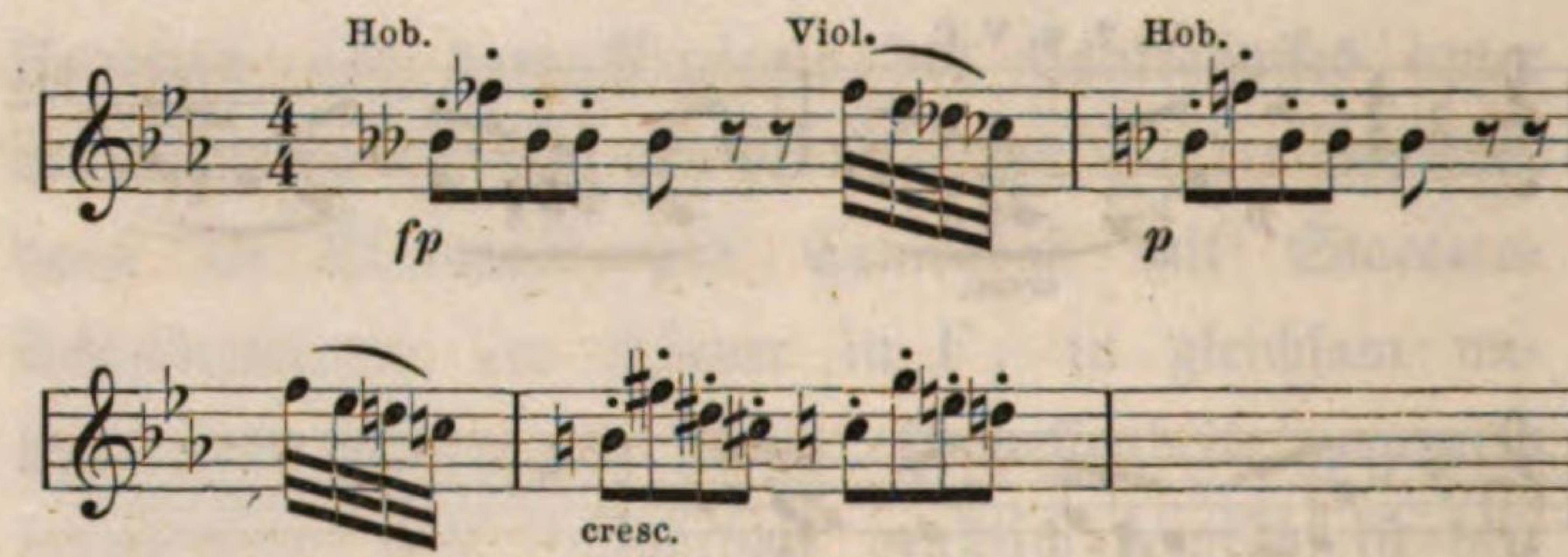
Fagotten und dem Pizzicato des Contrabasses unter den Staccato-Achtelfiguren der Violinen und der Bratsche, dann im Violoncell und Contrabaß mit Staccato-Achtelbegleitung der Hörner in F, in gleichsam unheimlichem Piano, mit höchster Gemessenheit, ungemein bezeichnend, auf. Wahrhaft drastisch-komisch ist hier sein Charakter und dem entsprechend die Wirkung. Ein ungeheurer Ernst scheint auf dem erwartungs- und verhängnißvollen Augenblick zu ruhen, und dieser Ernst hat seine köstliche Kehrseite in der Haltung und Klangfarbe der Instrumente, namentlich der schnarrenden Fagotte. (P. 128; K. A. 88, 89). Das Merkermotiv erscheint, mit zweimaliger Aufnahme des Rittermotives, in seiner hier sehr berechtigten Breite. (P. 128, 130; Kl. A. 89—91). Das in altem Schulmeisterzopfton gehaltene Verlesen der Tabulaturgesetze wird vom ersten Meistermotive durch die Fagotte, die Bratsche und die Bässe höchst charakteristisch markirt eingeleitet, unter Mitaufnahme des Merkermotives, das sich nach dem Verlesen noch einmal, bei Walther's Besteigen des Singstuhles, vernehmen läßt. (P. 130—133; K. A. 91—93).

Walther's hinreißendes Meisterprobelied mit seinem prächtigen Einsatz: „Fanget an!" in der kräftigen männlichen Quart (nach dem Beckmesserschen Merkerruf des: „Fanget an!" in der scharfen, schneidenden, höhnischen Quinte), und dem bewegten, immer höher und mächtiger anschwellenden Leben der Instrument-Triolen
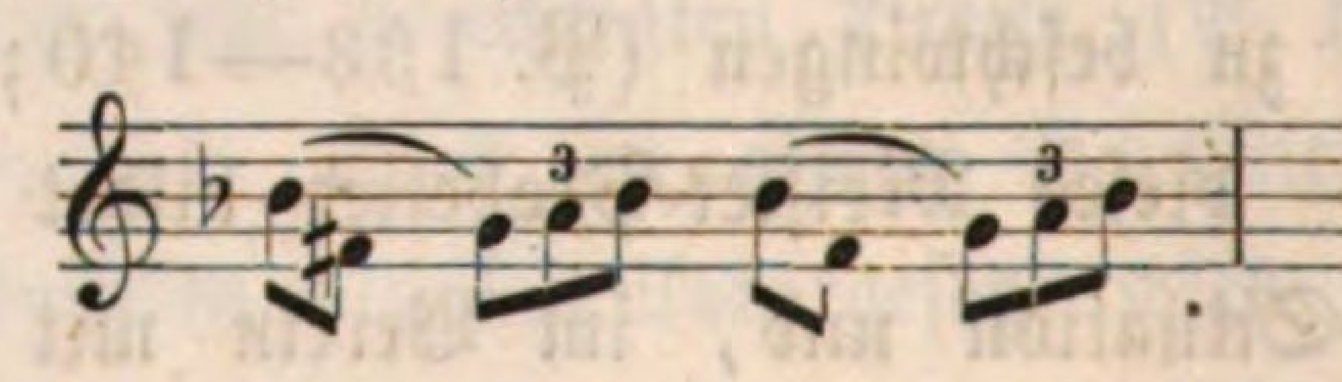


mit seinem Dornenhecken-Intermezzo des Merkermotives („In einer Dornenhecken, von Neid und Gram verzehrt, mußt' er sich da verstecken, der Winter, Grimmbewehrt ꝛc.“), das sich auf das Schärfste im Fortissimo der Violinen und dann der Bratsche vernehmen läßt, um das, dieser Winterohnmacht lachende, Lenzeslied nur noch höher zu beschwingen (P. 133—140; K. A. 94 bis 98), — dieses Meister-Probelied bildet den Höhepunkt der Situation und, im Verein mit dem nun folgenden Finale, des ganzen Aktes.

Dies Finale beginnt nach Beckmesser's Ausrufe: „Mit der Tafel war ich fertig schier!“ mit einem lebhaften Kampfe zwischen Walther's ritterlichem Motive — welches aber hier nicht, wie früher, ruhig und gemessen, sondern in einem äußerst raschen Zeitmaß auftritt — und einer andern, Spott, Hohn, Gelächter und Schadenfreude Beckmessermerkerartig ausdrückenden, höchst bezeichnenden Figur, welche dem Merkermotiv entnommen ist:



(P. 141; Kl. A. 99), die bald in schneidenden Hoboe- und Piccolotönen, bald in den Violinen erklingt.

Die Aufregung unter den Meistern wächst immer mehr. „Wer nennt das Gesang? ꝛc." (P. 146; K. A. 103). In den ersten Violinen erscheint die mehrfach erwähnte charakteristische Triolenfigur des Probeliedes (Lenzliedes)



theilweise von Hoboe und Klarinette unterstützt. Die Verwendung des Sachs für Walther's Sache („Halt Meister! Nicht so geeilt!"), anfangs nur vom Streichquartett begleitet, bringt eine kurze Ruhe in den Tumult, die aber Beckmesser's Eifer unterbricht.

Nach dem lebhaften Wortwechsel zwischen ihm und Sachs, — der theils von der ersterwähnten Figur, theils von Anklängen an das erste Meistermotiv nach Sachsen's „Verhüt' es Gott, was ich begehr', daß das nicht nach den Gesetzen wär'", der dann weiter vom

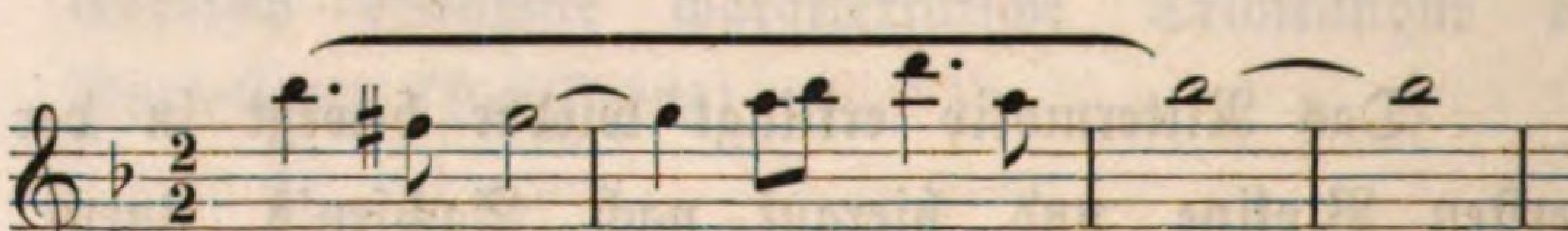
Johannisfestmotive (in Hoboe, Klarinette, Violinen und später Flöte bei Sachsen's Anspielung auf die Rivalität und Parteilichkeit des Merkers canonisch auftretend, sodann in 6/8 Takt von der zweiten Flöte und Hoboe, sowie von der ersten Violine umgesetzt), der theils endlich, nach der Andeutung des Schusterliedes in der Flöte, bei Beckmesser's Mahnung an die neuen Schuhe und Sachsen's ironischer Entgegnung vom ersten Sachs-Motive begleitet wird, — nach diesem Wortwechsel, dem Platzen der Geister aufeinander, eines kleinen und eines großen, erhebt sich der allgemeine Sturm von neuem. (P. 147—153; K. A. 104—110.)

Das Rittermotiv erklingt wieder bewegt in der ersten Violine und hierauf nach Sachsen's Zuruf: „Singt dem Herrn Merker zum Verdruß!" das Merkermotiv von Violinen und Bratsche. Walther beginnt — unbeirrt vom Geschrei Beckmesser's und der übrigen Meister, während noch das letzterwähnte Motiv im Orchester ertönt, unter dessen scharfen Rhythmen Beckmesser die mit Kreidestrichen bedeckte Tafel herbeiholt, — den dritten Vers seines Probeliedes. Die Melodie desselben, die über dem Getriebe („Jeden Fehler, groß und klein; falsch Gebänd;" „ja wohl, so ist's" 2c.!) schwebt, bildet den Faden des Folgenden.

Da tönt, nach dem vergeblichen Bemühen von Sachs für den Sänger, zu diesem Liede (4/4 Takt)

und dem gleichzeitigen Durcheinander der Meister, plötzlich noch der vierstimmige Blumenkränzlein-Gesang der Lehrlinge im 6/4 Takt, wie ein frisches Element hinein, unter immer wachsender Begleitung der Instrumente, denen bereits bei Walther's: „Auf da steigt mit gold'nem Flügelpaar ein Vogel wunderbar ꝛc." die Harfe hinzugetreten, in breiter Ausführung.

Nach dem entscheidenden „Versungen und verthan!" der Meister (2/2 Takt) nimmt das Orchester im 6/4 Takt das Blumenkränzleinmotiv wieder auf, das für einige Takte von dem Probeliedmotive



unterbrochen wird und hierauf von neuem (6/4 und 9/4) auf vier Takte beginnt, wo dann das erste, jetzt im Piano auftretende Meistermotiv (2/2) das ganze gewaltige, doppel- und dreichörige, durch seine Polyphonie und seine Imitationen großartige Tonstück in gemessener Weise abschließt. (P. 154—171; K. A. 110—128.)

In Seele und Geist des Sachs, der allein in dem nun öden Raume noch auf Augenblicke verweilt, nach dem leeren Singstuhle gedankenvoll hinschaut und dann mit humoristischer Geberde sich unmuthvoll abwendet, geht unter den letzten instrumentalen Ton-

reihen — eben jenem Theile des Probeliedes, dem Blumenkränzlein- und dem ersten Meistersingermotive — die ganze Scene noch einmal vorüber. Das Orchester faßt die verschiedenartigen Eindrücke der Situation auf den in eigenthümliche Betrachtung versunkenen Mann bedeutungsvoll zusammen; — eine der hervorragendsten Stellen sinniger Ideenverbindung.

Der erste Aufzug entließ uns in einer auch musikalisch sonderbar erregten Stimmung. Der Entscheidungswürfel war im Gewühle der wackelnden Zöpfe geräuschvoll gefallen. Das erste Meistersingermotiv, das am Schluß sich ruhig im Piano vernehmen ließ, konnte nicht beruhigen. Eine seltsame Schwüle, mit einem guten Stück „Aergernuß", die dem Aufathmen wehrte und doch zugleich zum Lächeln zwang, hatte sich über die Situation mit aller Macht der Töne ergossen.

Die musikalische Einleitung des zweiten Aufzuges übernimmt die Vermittlerrolle. Sie führt aus den dumpfen Singschulmauern in die frische Abendluft des heiteren Himmels. Das Johannisfestmotiv legt sich uns erquickend an die Brust. Lustig und hell wie noch nie erklingt es von Flöte, Hoboe und Klarinette, dann von der kleinen Flöte und den Violinen, und begleitet den nun anhebenden Gesang der die Haus-
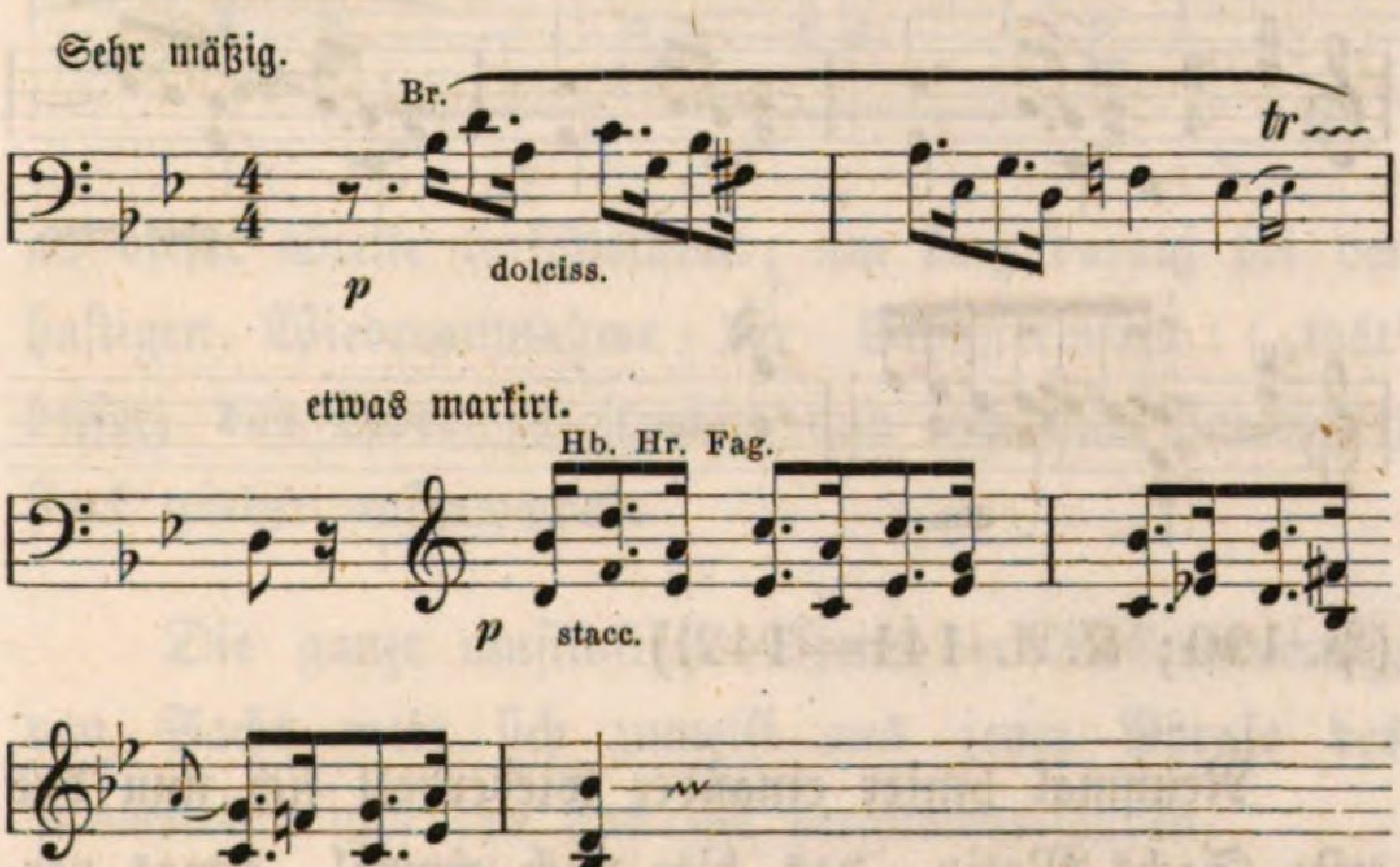
läden schließenden munteren Lehrbuben: „Johannistag! Blumen und Bänder so viel man mag“, indeß David das Blumenkränzleinmotiv, das er hoffnungsreich zu dem seinigen macht, träumerisch vor sich hin singt. Das Walten der harmlosen, wenn auch muthwilligen, ausgelassenen Jugend gegenüber dem Gebaren des Alters, dem wir kaum entronnen waren, umfängt uns wohlig in dem Melodieenfluß des, vom Johannisfestmotive treu begleiteten neckischen Knabengesanges, dem bei'm Auftreten des Hans Sachs das erste Sachs-Motiv gar imposant ein Ende macht. (P. 172—183; K. A. 129—135.)

Die sich fortspinnende Trillerfigur und der übrige Instrumentalsatz bis zum Auftreten Pogner's, welche nach dem umgebildeten Merkermotive zu den Worten von Sachs: „Hör' nicht darauf, lern's besser, wie sie ꝛc.“ bei der Frage David's, ob er heut' Singstunde habe? folgen (P. 183, K. A. 136), sind Reminiscenz an David's Schilderung seiner Unterweisung in der Singkunst durch Sachs, — erste Scene des ersten Aktes (P. 65, Kl. A. 35). Da wie dort klingt schon das Schusterlied des Meisters durch.

Pogner's Selbstgespräch: „War er's nicht, der meint', ich ging zu weit? ꝛc.“ (P. 185; K. A. 137) weist auf die Melodie bei denselben Worten von Sachs im ersten Aufzuge: „Vielleicht schon ginget ihr zu

weit ꝛc.“ (P. 107; K. A. 72) als Erinnerung und Ideenverbindung hin.

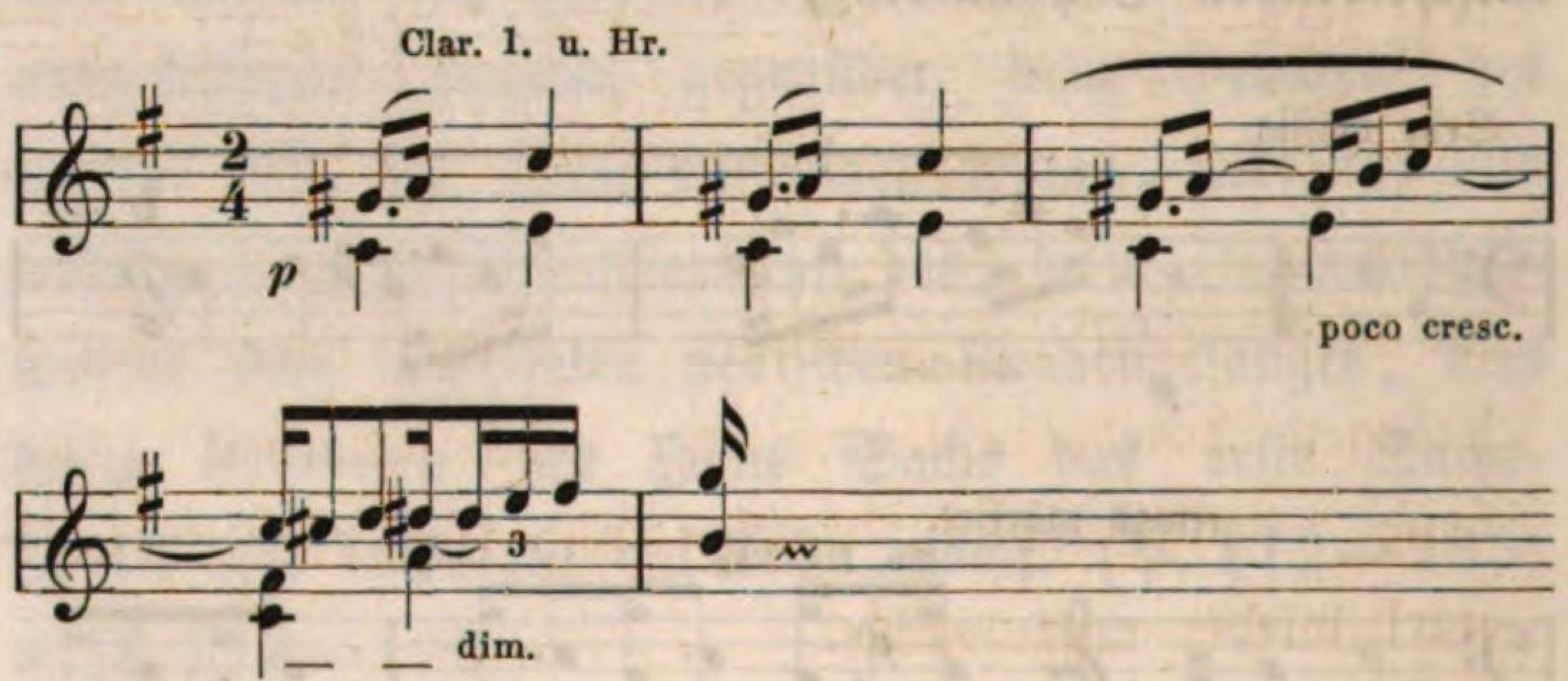
Die mächtige Sequenz des Johannisfestmotives bei Pogner's Hindeutung gegen Eva auf den morgenden entscheidenden Johannistag,



die sich mehrmals, zuletzt höchst kräftig, wiederholt, und uns noch weiter begegnen wird, tritt, vom Violoncell eingeleitet, in charakteristischer Steigerung hier zuerst hervor und wird zuletzt vom Anklange an den ersten Theil des Minneliedes Walther's begleitet: „Meister deiner — Eva's — Wahl,“ während bei Pogner's unerquicklicher Erinnerung an den Junker in der Singschule das erste Meistermotiv anklingt. (P. 186—189; K. A. 138—140.)
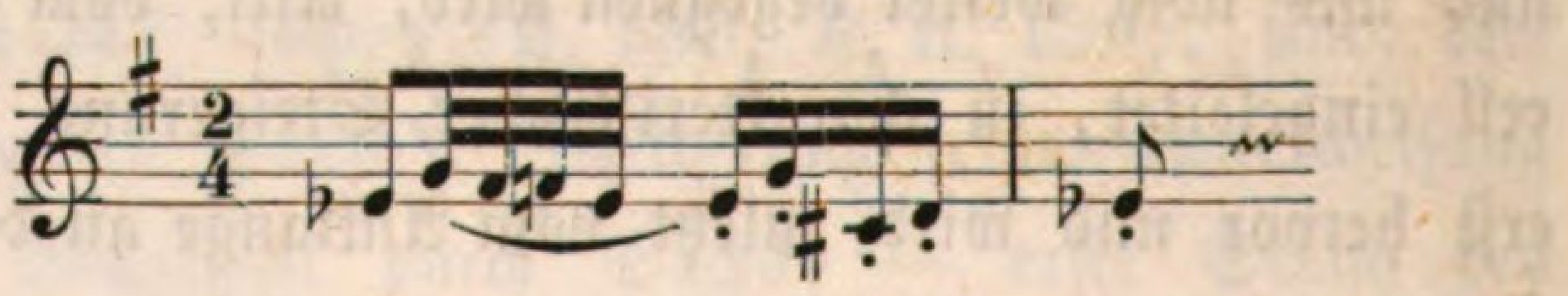
Sinnig schön erhebt sich, als die beängstigte rathlose Eva von Magdalenen an Sachs für Rath und

Hilfe in der Liebesnoth verwiesen wird, und der Hoffnungsschimmer in das Herz der Jungfrau fällt („Der hat mich lieb: gewiß, ich gehe hin"), zum ersten Male das Eva-Motiv b.



(P. 190; K. A. 141—142.)
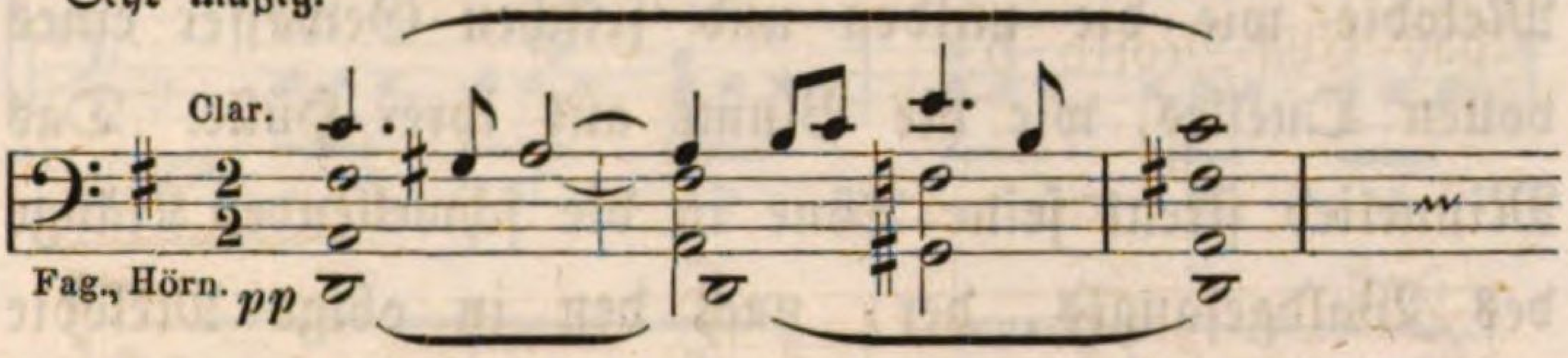
Neunmal hinter einander wiederholt sich nun das erste Sachs-Motiv, das hier noch einmal, etwas verändert, stehen mag:



bei der Wechselrede des Meisters mit dem Lehrling: „Leg' dich zu Bett, steh' auf bei Zeit ꝛc.", tritt dann noch weiter viermal auf, zuletzt von der Bratsche gegeben, während Sachs bei seiner mehrmals sich unterbrechenden Arbeit seiner Erinnerung an die Singschulscene und den jugendlichen Sänger sich überläßt, bis
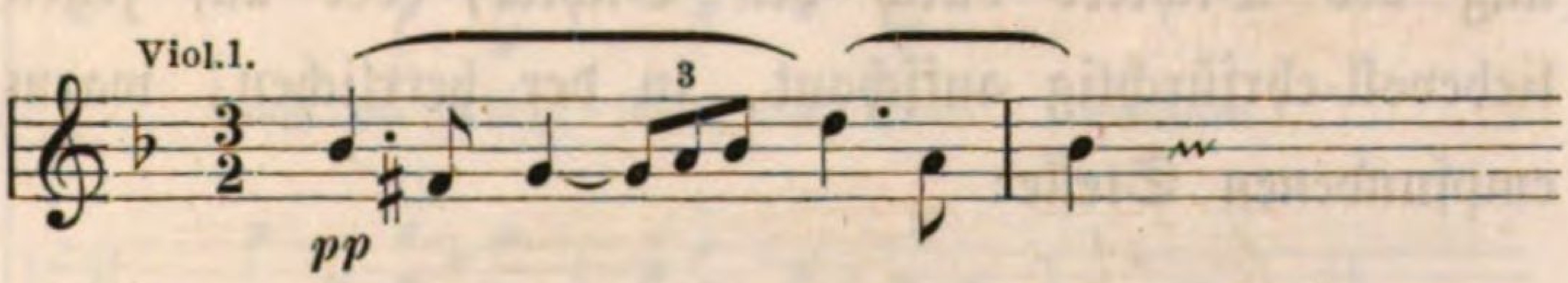
es nach dem Erscheinen der Phrase aus Walther's Probelied („Es schwillt und schallt, es tönt der Wald ꝛc.“)

Sehr mäßig.
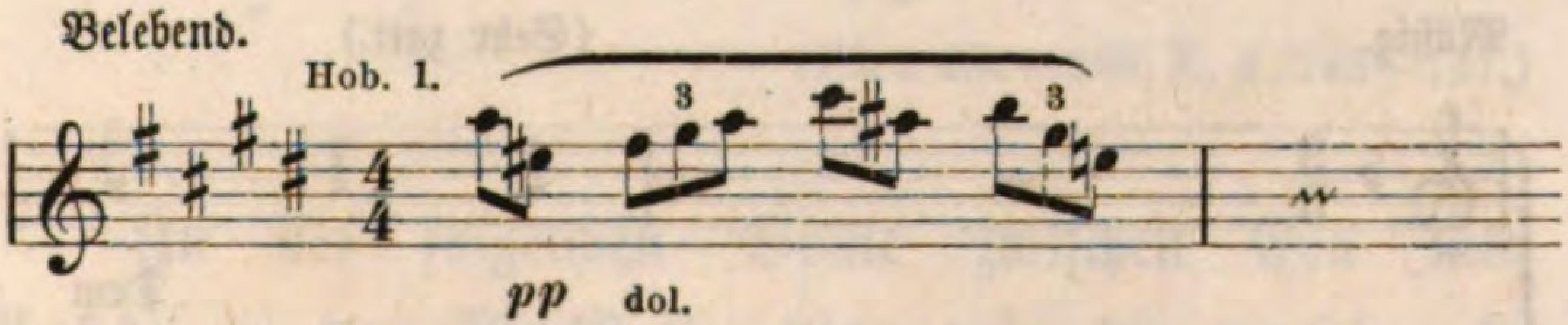


an dieser Stelle verschwimmt, um kurz darauf bei der hastigen Wiederaufnahme der Schusterarbeit („thät' besser, das Leder zu strecken und ließ alle Poeterei“) stark wieder aufzuwachen.

Die ganze musikalische Scene der Rückerinnerung von Sachs webt sich zumeist aus jener Phrase des Probeliedes und den aus ihr herauswachsenden,
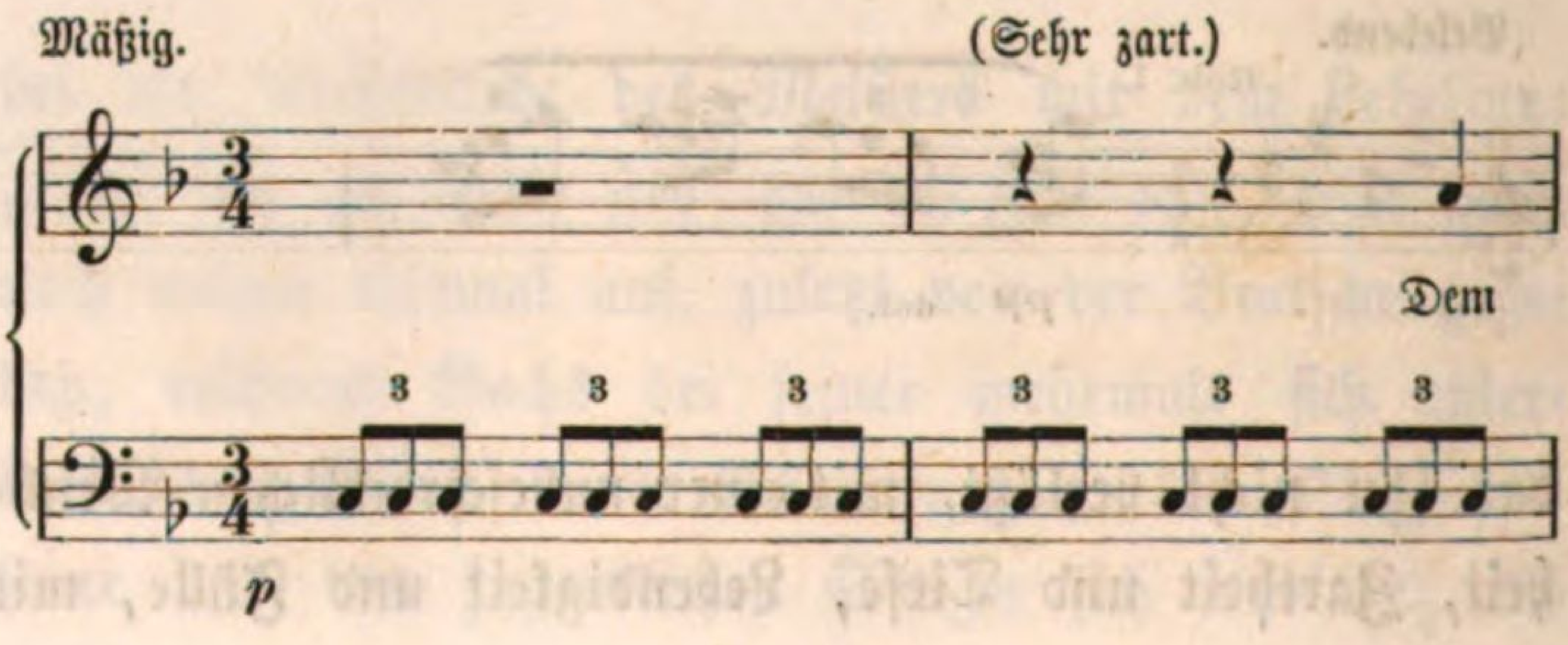


Belebend.
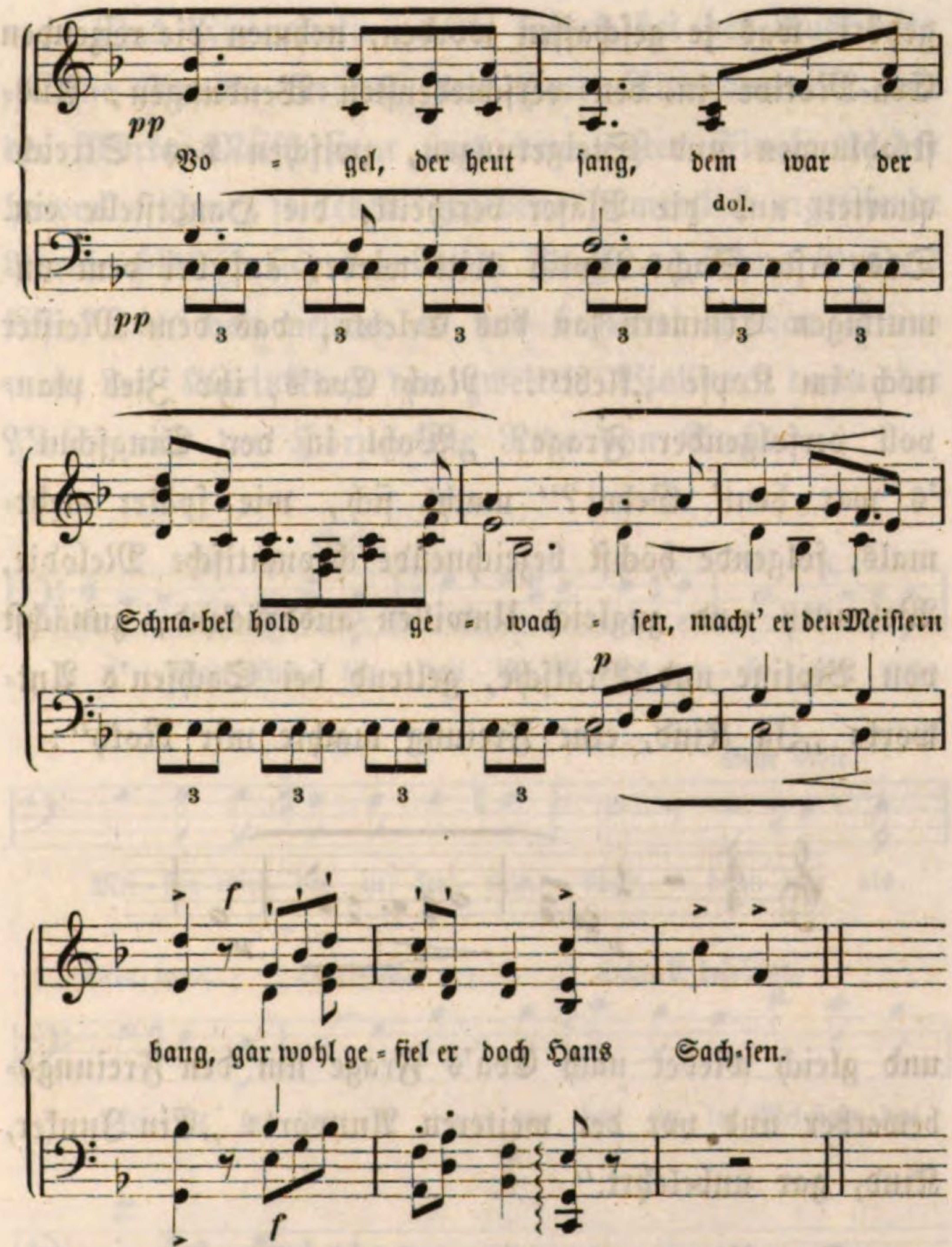


das ihn nicht verläßt, mit einer unbeschreiblichen Weichheit, Zartheit und Tiefe, Lebendigkeit und Fülle, mit

einem wahrhaft zauberischen Schmelz und Glanze. Immer inniger und mächtiger erhebt sich die Erinnerung im Geleite jener unter die Instrumente vertheilten Melodie wie die milden und frischen Gewässer eines vollen Quelles, wie die Blume aus ihrer Hülle. Das Minnelied streut seine Töne in die schwellenden Klänge des Waldgesanges, der, nach den in obige Melodie gekleideten Worten: „Lenzes Gebot, die süße Noth, die legten's ihm in die Brust" mit dem Ausruf: „Nun sang er wie er mußt' und wie er mußt' so konnt' er's" zu der Melodie des ersten Walther-Liedes (a): „Herr Walther von der Vogelweid', der ist mein Meister gewesen", aufsteigt.

Da treten die F-Hörner anheimelnd in mäßigen Triolenfiguren auf und es concentrirt sich die Betrachtung des Dichters durch den Dichter, der auf jenen liebevoll-ehrfürchtig aufschaut, in der herrlichen, warm empfundenen Stelle:





(Part. 191—198. K. A. 143—147.)

— In der folgenden Scene zwischen Eva und Sachs an der Werkstatt, die, wie die vorige, in Situation und psychologisch-musikalischer Behandlung dem Charaktervollsten, Sinnigsten und Schönsten an-
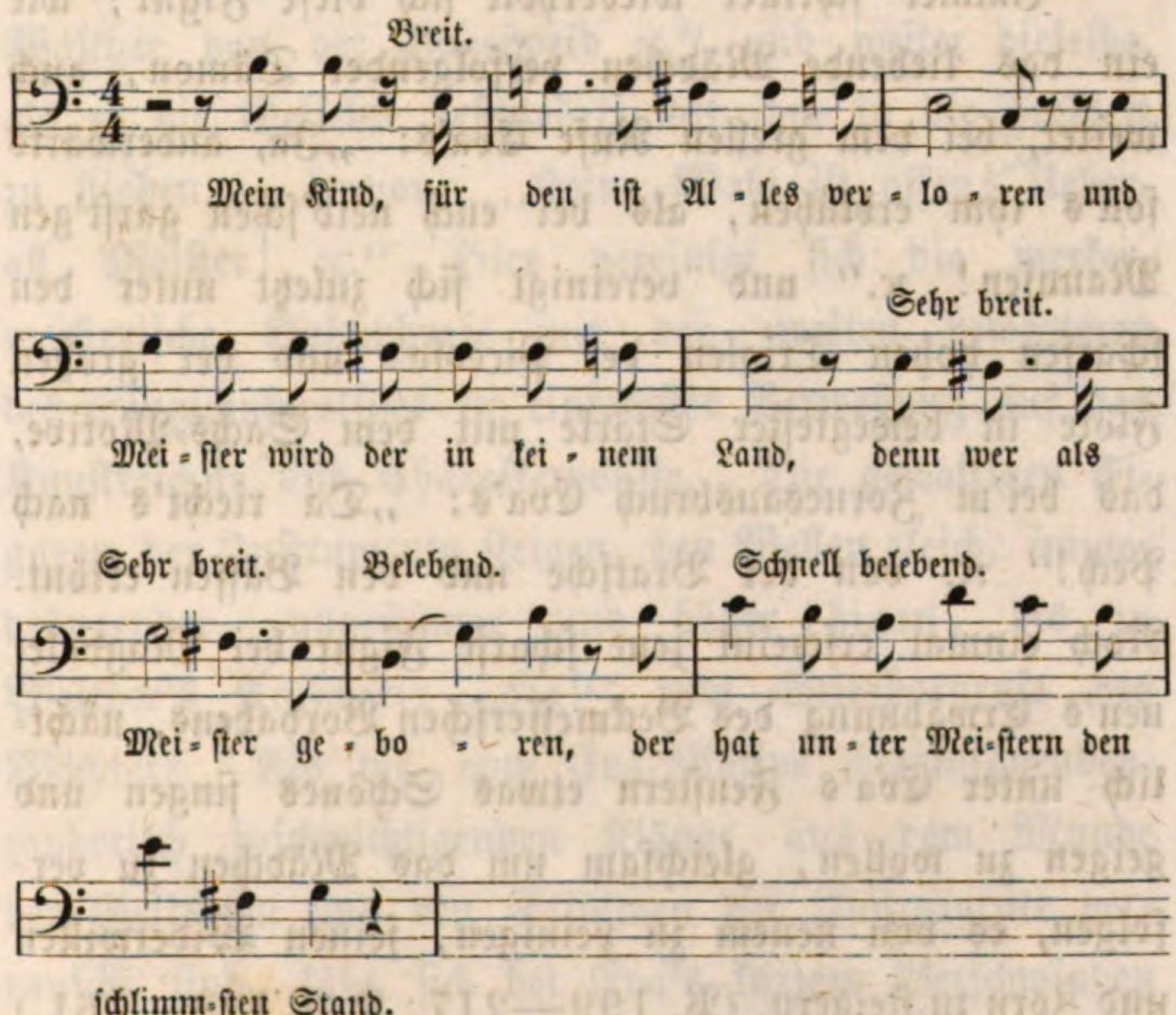
gehört, was je geschaffen worden, nehmen die reizenden Eva-Motive in den verschiedensten Wendungen, Ausstrahlungen und Steigerungen, zwischen das Streichquartett und die Bläser vertheilt, die Hauptstelle ein. Das erste Sachs-Motiv tritt wieder auf bei dem unmuthigen Erinnern an das Erlebte, das dem Meister noch im Kopfe „klebt“. Nach Eva's, ihr Ziel planvoll verfolgender Frage: „Wohl in der Singschul'? 's war heut' Gebot?“ macht sich, wie später mehrmals, folgende höchst bezeichnende chromatische Melodie, Wehmuth und zugleich Unwillen ausdrückend, zunächst von Violine und Bratsche, geltend bei Sachsen's Antwort: „Ja Kind, eine Freiung machte mir Noth“:



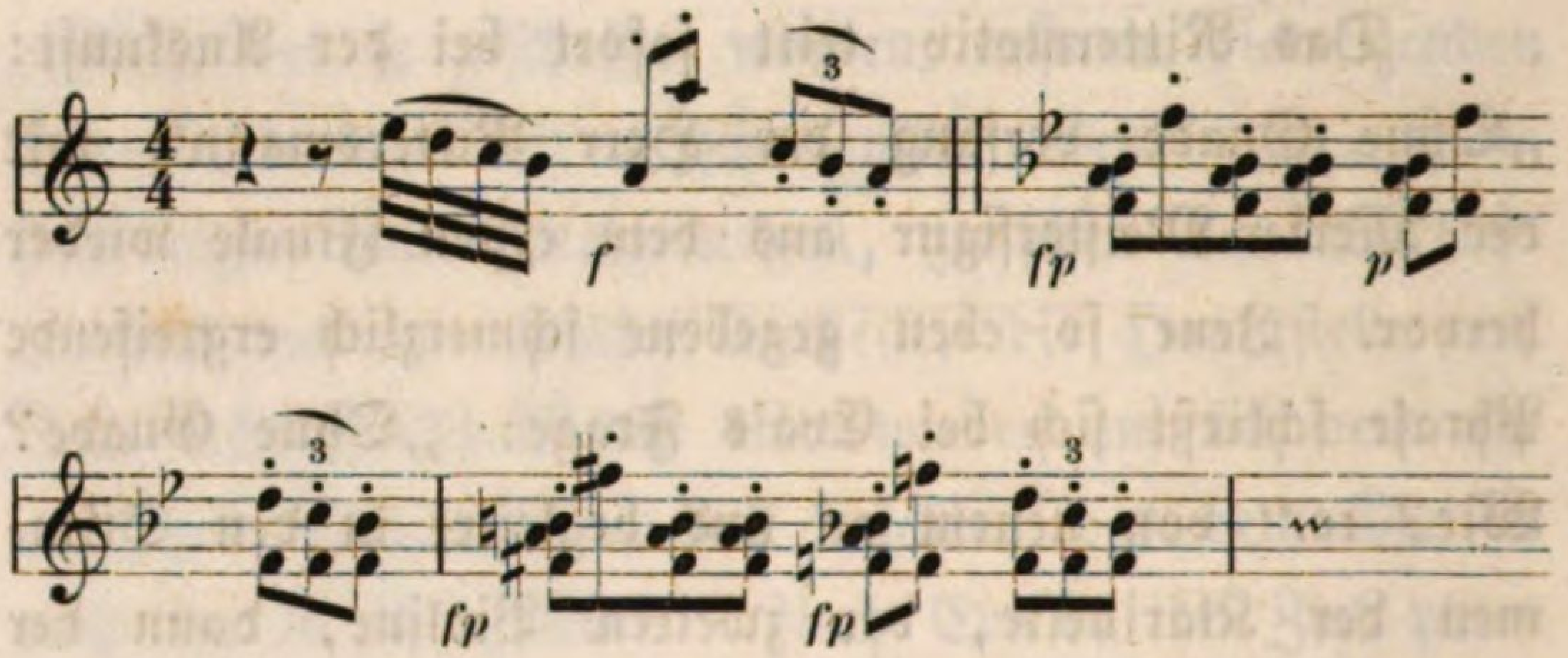
und gleich wieder nach Eva's Frage um den Freiungsbewerber und vor der weiteren Antwort: „Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.“

Das Rittermotiv bewegt sich im Pianissimo daher bei dieser Erwähnung des Junkers und der heimlichen, neugierigen Frage Eva's: „Ein Ritter? Mein, sagt —! Und ward er gefreit?“ Die zweite Eva-Motivphrase regt sich bei den weiteren drängend-ängstlichen Fragen des Mädchens nach dem Bestehen der Prüfung.

Das Rittermotiv tritt sofort bei der Auskunft: „Ohne Gnade versang der Herr Rittersmann" mit der Merker-Meisterfigur aus dem ersten Finale wieder hervor. Jene so eben gegebene schmerzlich ergreifende Phrase schließt sich bei Eva's Frage: „Ohne Gnade? Wie? ꝛc." von neuem an und begleitet in den Stimmen der Klarinette, der zweiten Violine, dann der Hoboe und der Hörner die Rede von Sachs:



Bei Sachsen's Ausruf: „vor dem sich Alle fühlten so klein" und: „den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen!" spinnt sich die Merker-Meisterphrase scharf aus:
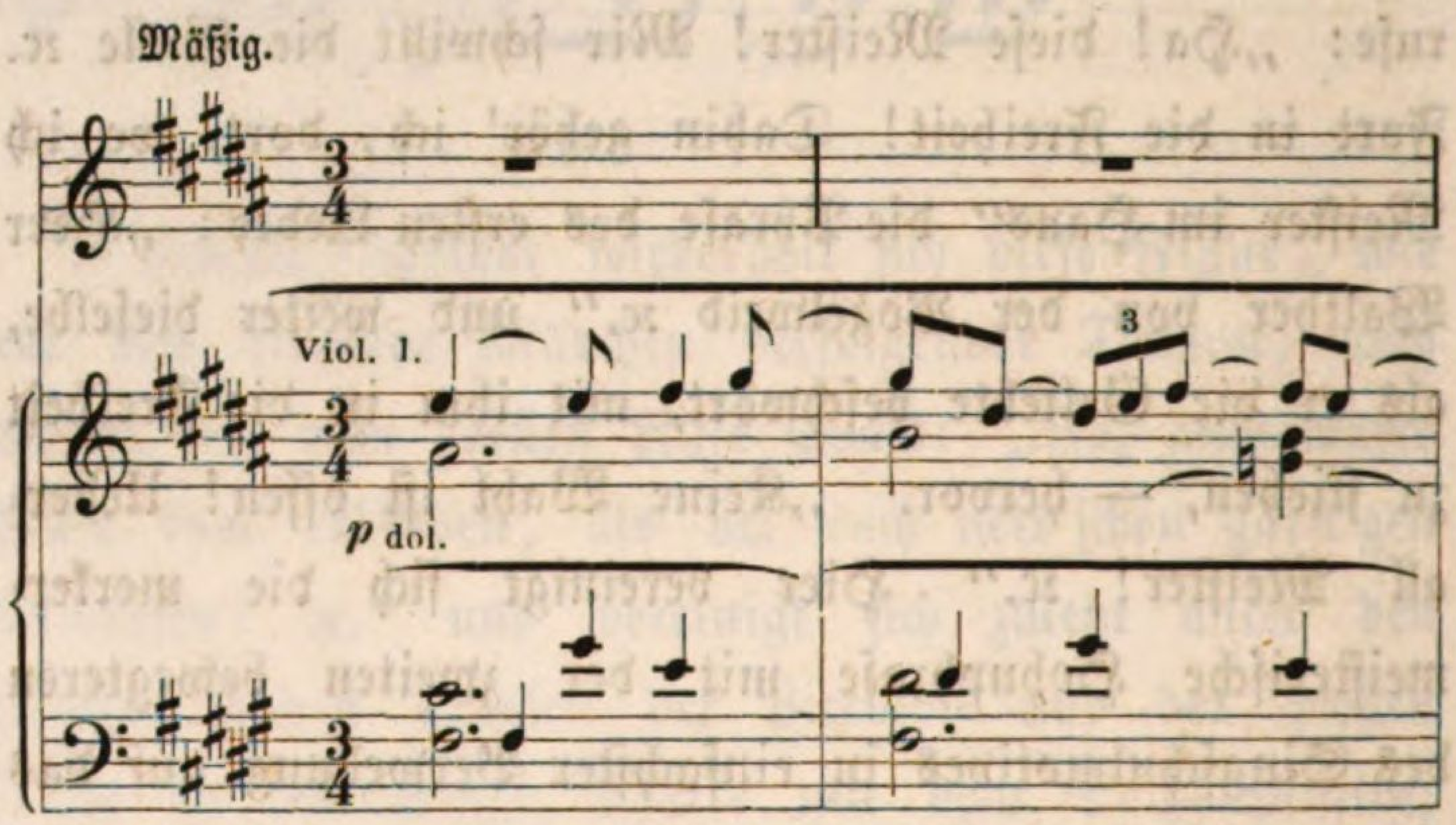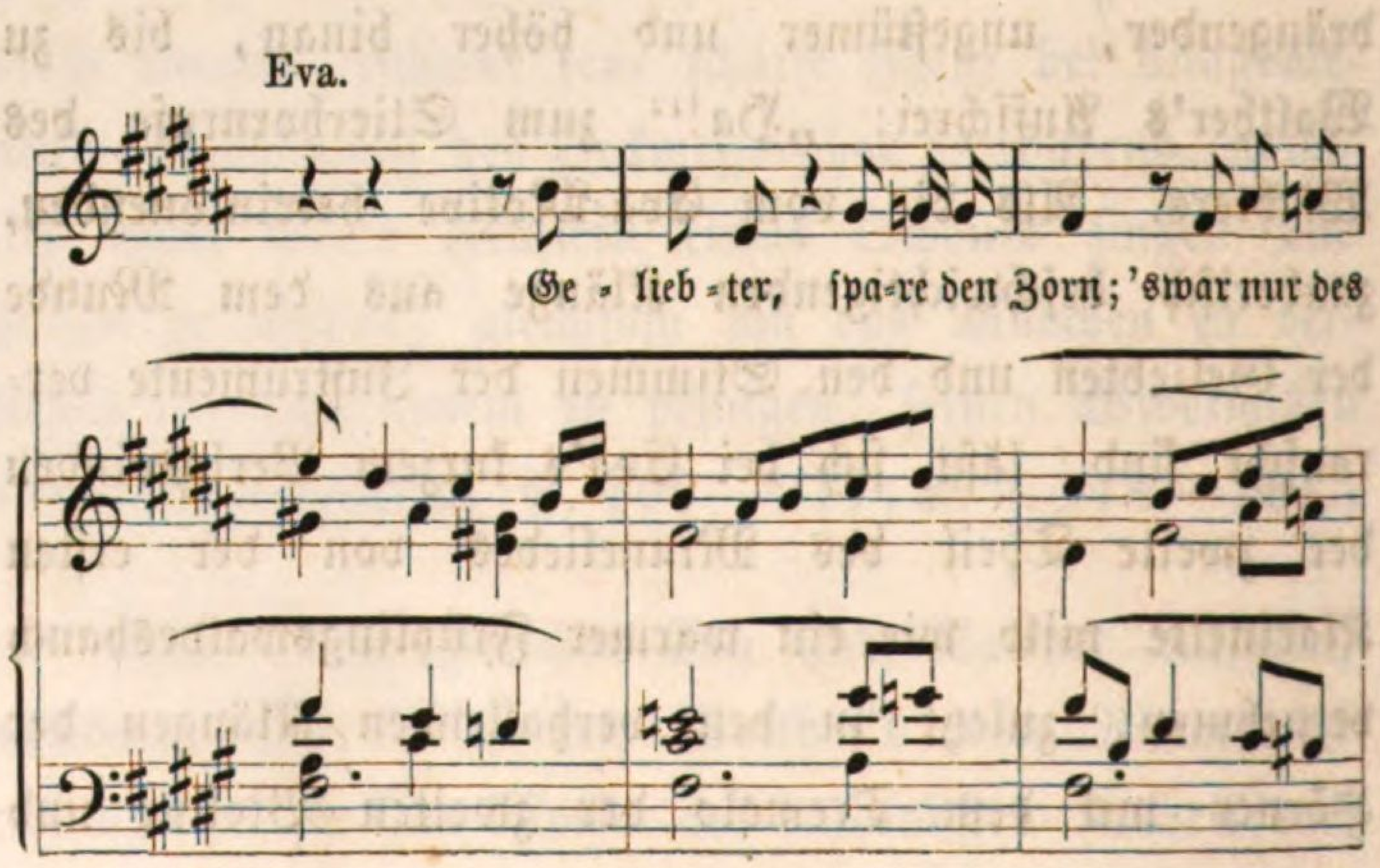


Immer schriller wiederholt sich diese Figur, wie ein das liebende Mädchen verfolgender Dämon, auch weiter, bei dem grellen Rufe Eva's: „Ja, anderwärts soll's ihm erblühen, als bei euch neid'schen garst'gen Mannsen! rc." und vereinigt sich zuletzt unter den scharfen hohen Triolen der Piccolo- und der großen Flöte in bewegtester Stärke mit dem Sachs-Motive, das bei'm Zornesausbruch Eva's: „Da riecht's nach Pech!" rc. von der Bratsche und den Bässen ertönt. Noch einmal erscheint jene scharfe Figur bei Magdalenen's Erwähnung des Beckmesserschen Vorhabens, nächtlich unter Eva's Fenstern etwas Schönes singen und geigen zu wollen, gleichsam um das Mädchen zu verfolgen, es von neuem zu peinigen, seinen Widerwillen und Zorn zu steigern. (P. 199—217; K. A. 148—161.)
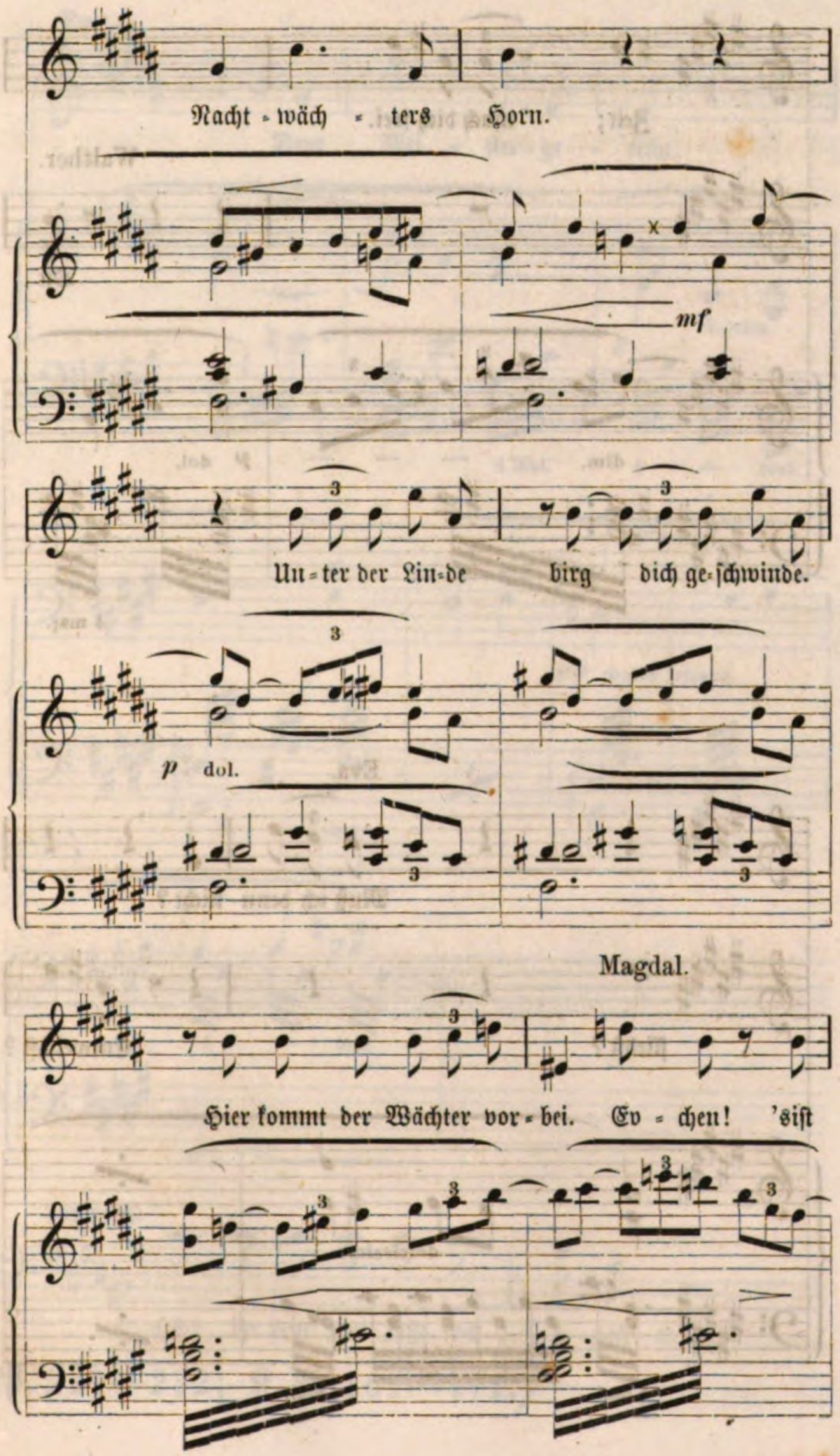
Die Scene zwischen Eva und Walther entfaltet, nachdem bei'm Erscheinen Walther's das Rittermotiv erklungen, das Eva-Motiv im blühendsten Kolorit und

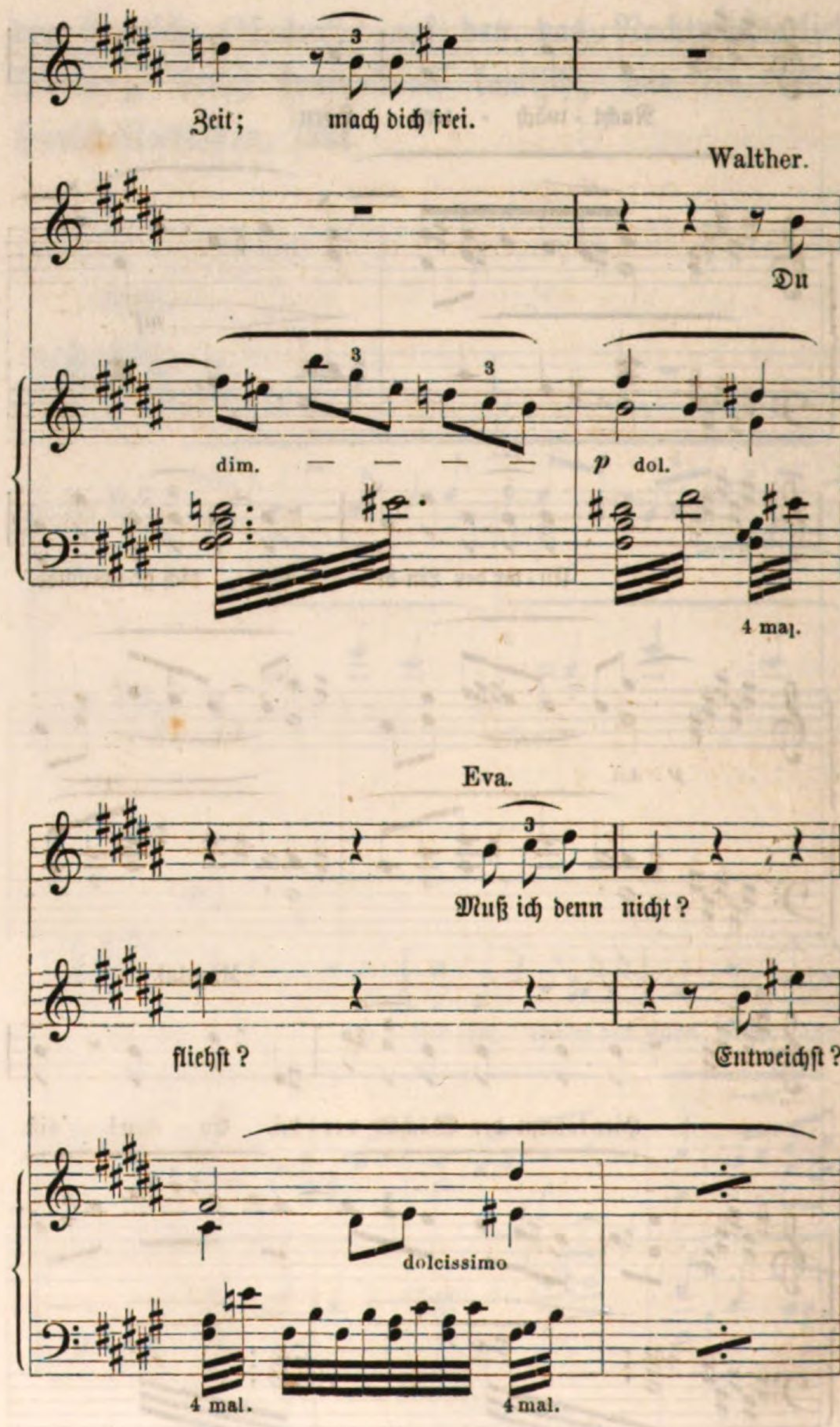
lebenvollster, zarter und heftiger Bewegung. Bei des Jünglings unwilliger, leidenschaftlicher Schilderung des verhängnißvollen Vorganges tritt die erste Meistersinger-figur nebst der Hauptphrase des Probeliedes, sodann aber, nach dem Aufwogen des Orchesters bei'm Ausrufe: „Ha! diese Meister! Mir schwillt die Galle ꝛc. Fort in die Freiheit! Dahin gehör' ich, dort, wo ich Meister im Haus" die Phrase des ersten Liedes: „Herr Walther von der Vogelweid ꝛc." und weiter dieselbe, als er die Geliebte beschwört, mit ihm in die Freiheit zu fliehen, — hervor. „Keine Wahl ist offen! Ueberall Meister! ꝛc." Hier vereinigt sich die merkermeisterische Hohnphrase mit der zweiten bewegteren des Singschulmotives in einfachster Verwebung auf das Kunstreichste und Charaktervollste. Die gewaltigen Figuren der Instrumente steigen, den Wellen gleich, immer drängender, ungestümer und höher hinan, bis zu Walther's Aufschrei: „Ha!" zum Stierhornrufe des Wächters. Als die vom Eva-Motive hereintönenden, zauberisch beschwichtigenden Klänge aus dem Munde der Geliebten und den Stimmen der Instrumente verrauscht sind, läßt sich bei Eva's kurzem Verschwinden der zweite Theil des Minneliedes von der ersten Klarinette mild wie ein warmer Frühlingswaldeshauch vernehmen, zuletzt in den verhallenden Klängen der Hörner mit dem Tremolo der zweiten Violine und
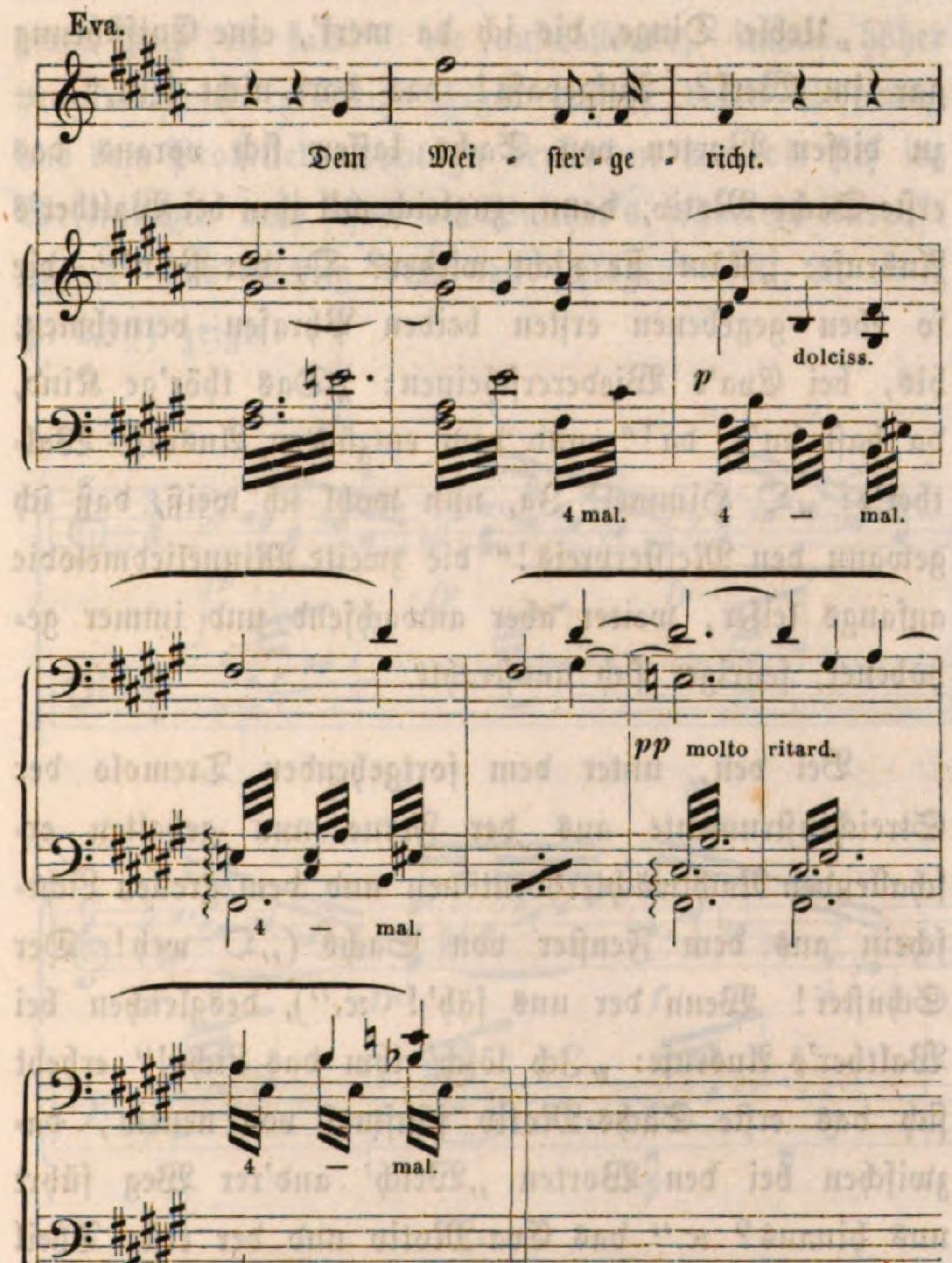
der Bratsche (H-dur), auf den das Nachtwächterlied (F-dur), höchst kontrastvoll komisch, wie ein kalter Herbst-Nachtthau, fällt.
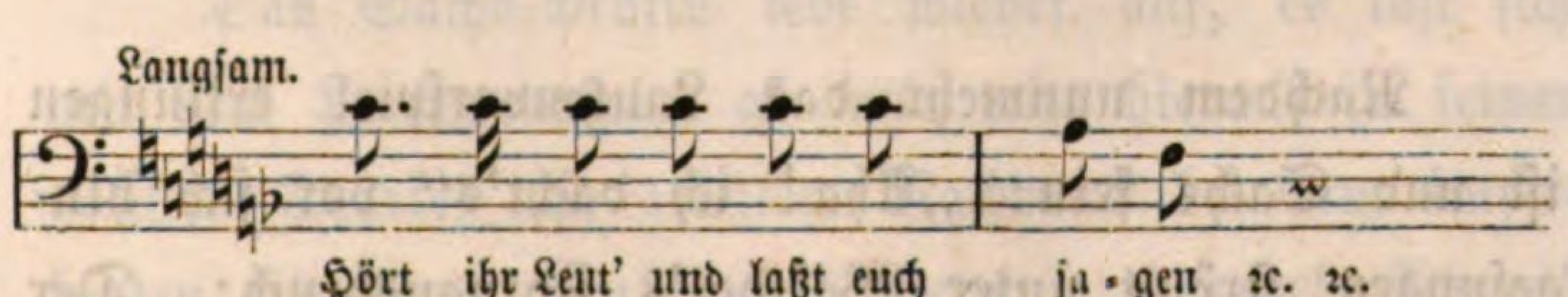





Nacht - wäch - ters Horn.
mf
Un- ter der Lin-de birg dich ge-schwinde.
p dol.
Magdal.
Hier kommt der Wächter vor- bei. Ev - chen! 'sist


Zeit; mach dich frei.
Walther.
Du
dim.
p dol.
4 mal.
Eva.
Muß ich denn nicht?
fliehst?
Entweichst?
dolcissimo
4 mal.
4 mal.
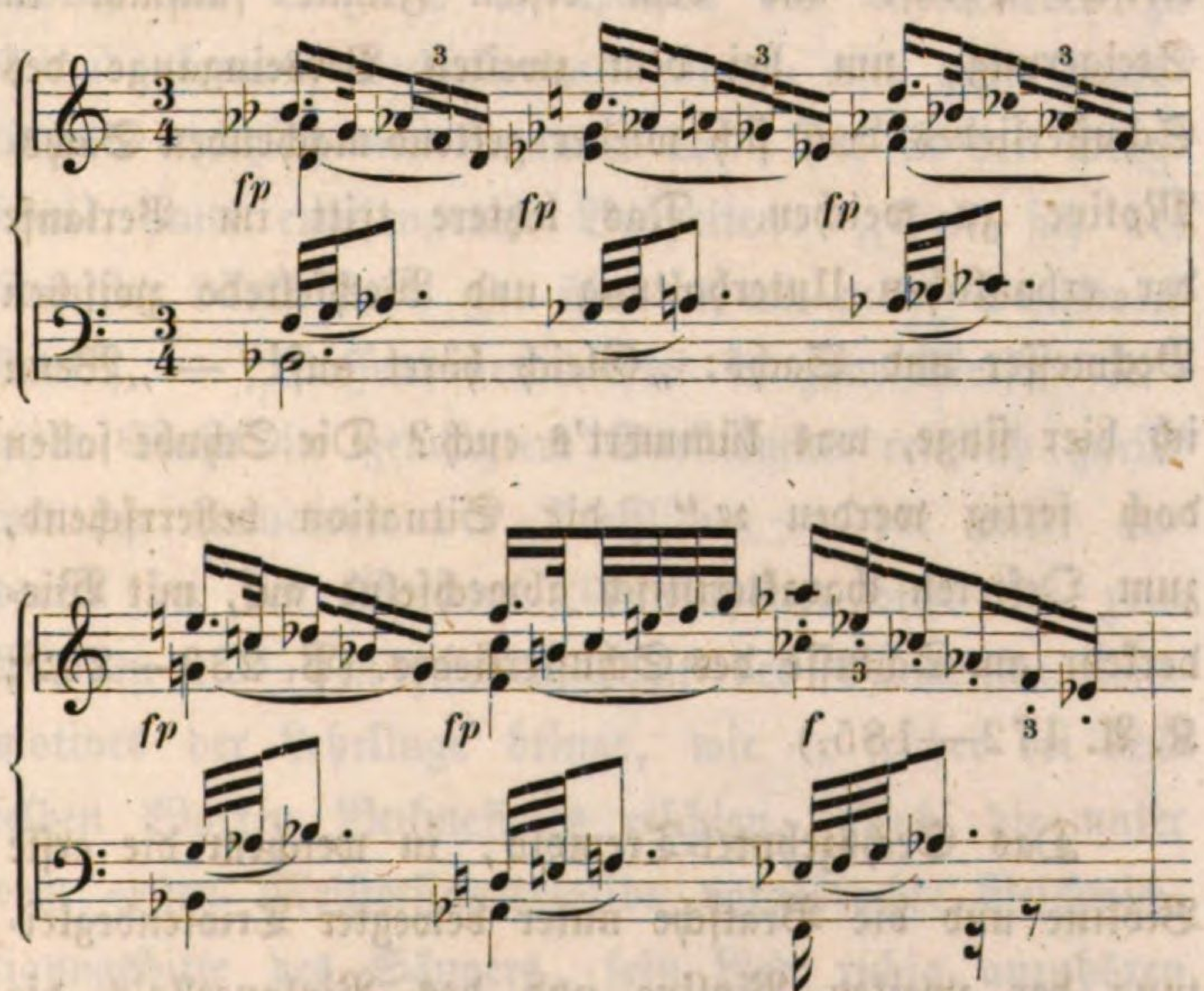




(P. 220—232; K. A. 164—171.)

„Ueble Dinge, die ich da merk', eine Entführung gar im Werk? Aufgepaßt! das darf nicht sein," — zu diesen Worten von Sachs lassen sich voraus das erste Sachs-Motiv, dann, zugleich mit ihm bei Walther's Ausrufe: „Käm' sie nicht wieder? O, der Pein!" die so eben gegebenen ersten beiden Phrasen vernehmen, bis, bei Eva's Wiedererscheinen: „Das thör'ge Kind, da hast du's, da!" und dem entzückten Ausrufe Walther's: „O Himmel! Ja, nun wohl ich weiß, daß ich gewann den Meisterpreis!" die zweite Minneliedmelodie anfangs leiser, weiter aber anwachsend und immer gehobener, feuriger sich ausstrahlt.

Bei den, unter dem fortgehenden Tremolo der Streichinstrumente aus der Ferne nun gehalten erschallenden Nachtwächterhorntönen und dem grellen Lichtschein aus dem Fenster von Sachs („O weh! Der Schuster! Wenn der uns säh'! rc."), desgleichen bei Walther's Ausrufe: „Ich lösch' ihm das Licht!" erhebt sich das erste Sachs-Motiv fünfmal von neuem, dazwischen bei den Worten „Welch' and'rer Weg führt uns hinaus? rc." das Eva-Motiv und der erste Theil des Liebsliedmotives.

Nachdem nunmehr das Lautenvorspiel erklungen ist und Sachs sein: „Aha! ich dacht's" vor sich hingesungen, strömt unter Walther's Zornausbruch: „Der Merker! Er? In meiner Gewalt? Drauf zu! den Lun-

gerer mach' ich kalt!" die aufwallende, immer höher heranwachsende mächtige Figur daher, deren Ursprung aus dem Probeliede nicht zu verkennen und die sich im Wesentlichen auch schon bei Walther's früherem Ausruf: „gerad' aus tüchtig drein zu schlagen" (Kl. A. 170; P. 230) zeigte:



Das Sachs-Motiv lebt wieder auf, es löst sich mit dem Lautenvorspiel ab und tritt hierauf in seiner vollsten Stärke, mit größtem Nachdruck bei dem imposanten Eingange zum Schusterliede: „Jerum! Jerum! Hallahallohe! &c." ein, der wie der zürnende und

weckende Warn- und Mahnruf eines gewaltigen Propheten oder Patriarchen erschallt.

Bei'm Zwiegespräch Beckmesser's und des Sachs: „Wie Meister? Auf? Noch so spät zur Nacht? — Herr Stadtschreiber! Was? ihr wacht? rc." erhebt sich nach dem wiederkehrenden Sachs-Motiv die scharfe merkerische Phrase aus dem ersten Finale fünfmal in Steigerung, um bei dem zweiten Verseingange des Schusterliedes dem sich wieder geltend machenden Sachs-Motive zu weichen. Das letztere tritt im Verlaufe der erbaulichen Unterhaltung und Wechselrede zwischen Beckmesser und Sachs: „Gleich höret auf!" — „Wenn ich hier singe, was kümmert's euch? Die Schuhe sollen doch fertig werden rc.", die Situation beherrschend, zum Oefteren charakteristisch abwechselnd auf, mit Wiederkehr am Schlusse des Schusterliedes. (P. 233—252; K. A. 172—185.)
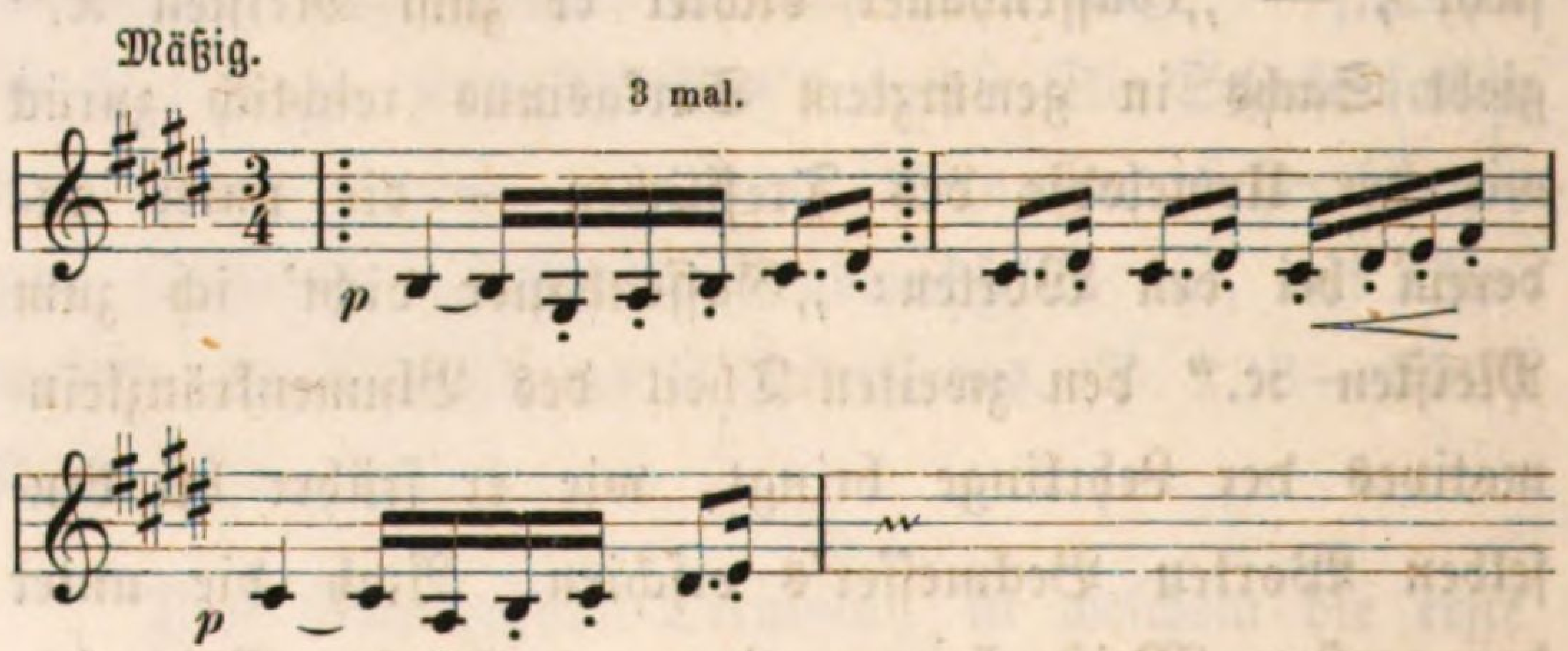
Das Sechszehntel-Tremolo, in welchem die erste Violine und die Bratsche unter bewegter Triolenbegleitung der zweiten Violine und des Violoncello's die Melodie des Schusterliedes nachtönen, drückt bezeichnend die erregte Stimmung Eva's am Ende dieses eingreifenden und ergreifenden Gesanges aus: „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie! O fort! Laß uns fliehen!" wie überhaupt die Erregung, die sich aller Drei: Eva's, Walther's und Beckmesser's, eines Jeden in seiner

Weise, bemächtigt; bei Beckmesser ist es die angehende Verzweiflung, die ihn packt. „Jetzt bin ich verloren, singt der noch fort!“

In der nun folgenden lebhaften, ungemein komischen Scene zwischen Beckmesser und Sachs: „Freund Sachs! So hört doch nur ein Wort! ꝛc.“ worin nach manchem prächtigen Geißelhiebe Dieses auf Jenen endlich ein Vergleich in Sachen des Werbeliedes zu Stande kommt, wechseln das Lauten- und erste Sachs-Motiv ergötzlich mit einander ab. Die in der Singschule heute empfangenen Bosheiten: „Seit sich der Schuster dünkt Poet, gar übel es um mein Schuhwerk steht“, — „Gassenhauer dichtet er zum Meisten ꝛc.“ giebt Sachs in gewürztem Sarkasmus reichlich zurück mit der Urmelodie des Trefflichen — die unter anderem bei den Worten: „Gassenhauer dicht' ich zum Meisten ꝛc.“ den zweiten Theil des Blumenkränzleinmotives der Lehrlinge bringt, wie er früher bei denselben Worten Beckmesser's erschien. Auch die unter dem ersten Meistersingermotive vorgebrachte Beschwichtigungsbitte des Sängers, sein Lied ruhig anzuhören und zu prüfen, will bei Sachs vorerst nicht verfangen.

Es wäre fast ein Werk der Unmöglichkeit, die in ihrer Art einzige, an drastischen Effekten reiche Scene nach ihrem musikalischen Inhalte und Gehalte, auch was das Motivenleben betrifft, gehörig und erschöpfend
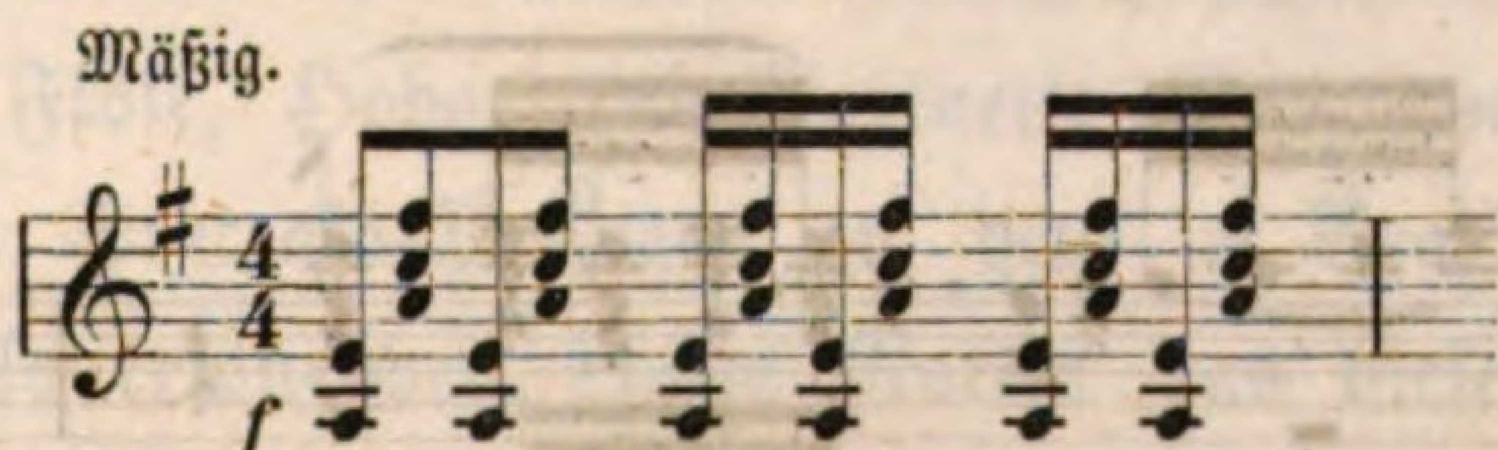
zu schildern. Der Gegensatz beider Männer: Humor, tiefer sittlicher Ernst im Gewande der Ironie, Seelenruhe, ausgleichende Gerechtigkeit, — blinder Eifer, Eitelkeit, Einseitigkeit, malt sich auch hier in dem kleinen Genrebilde. Die Musik schildert das mit den lebendigsten Charaktertönen, — Farbe und Klang. Das Sachs- und das Lautenmotiv liegen im erbaulichsten Kampfe. Dazwischen tritt bei den Worten von Sachs: „Darf ich die Arbeit nicht entfernen, die Kunst des Merkers möcht' ich erlernen 2c." das ausgeführte Singschulmotiv in neuer thematischer Verwendung und Verarbeitung hervor:
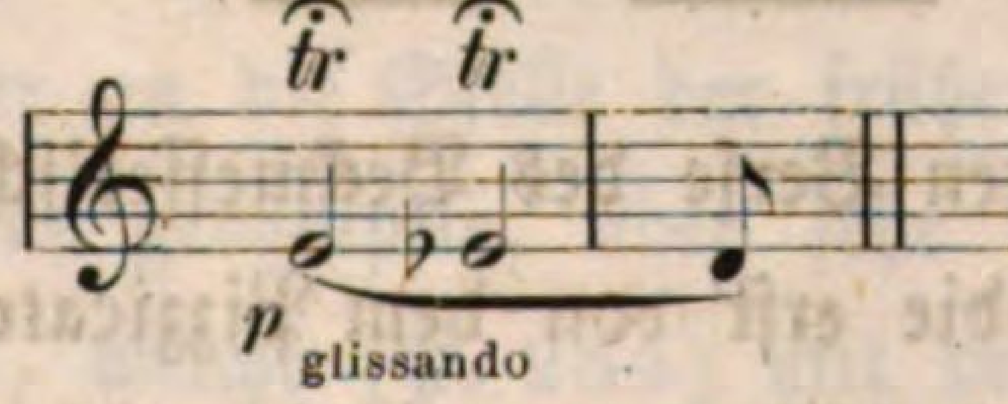


von den Violinen und der Bratsche gebracht, woran zuletzt auch die Hoboe sich betheiligt, während das Lauten- und das Sachs-Motiv hin und wieder sich vernehmen lassen, und bei den feierlich-komischen Gelöbnissen: „Auf Meisterehr'? Und Schustermuth! Nicht einen Fehler: glatt und gut!" sich unmittelbar ablösen.

Bei Walther's: „Welch' toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum ꝛc.!“ läßt sich unter dem Tremolo der Violinen und der Bratsche die oben (S. 366) gegebene Syncopencantilene, die vorher wieder erklang, von Hoboe, Klarinette, Hörnern und Fagott ausgeführt, nochmals vernehmen; sie wird von der ersten Violine aufgenommen, um in das Folgende überzuleiten. (P. 252—272; K. A. 186—199.)
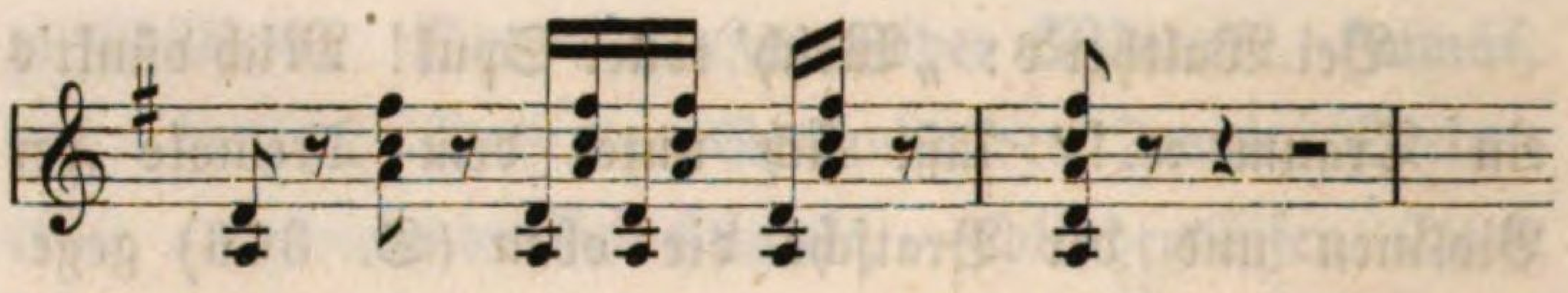
Auf des Sachs sich nun erhebenden Merkerruf: „Fanget an!“ beginnt Beckmesser in folgender Weise auf der Laute zu präludiren:
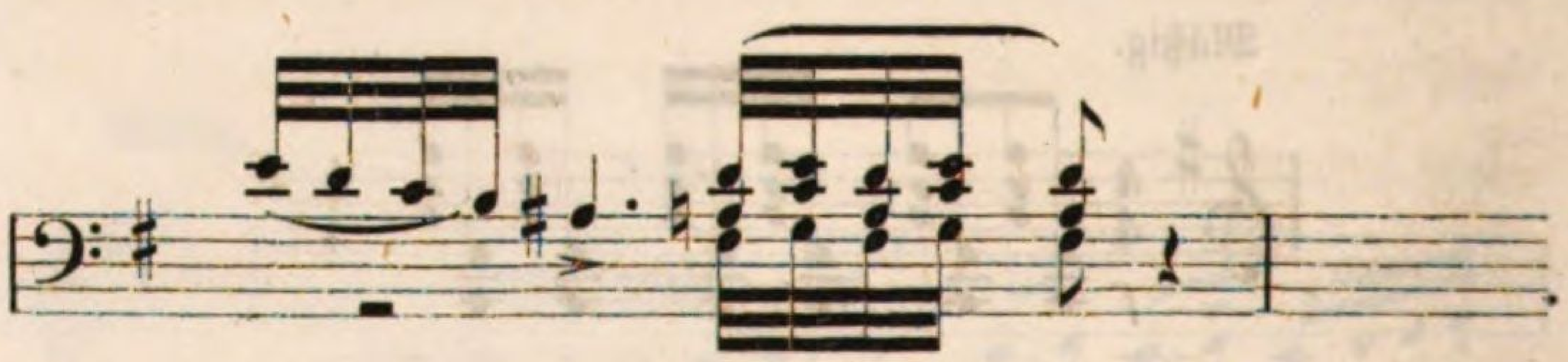


In der Wuth hat er nämlich die D=Saite um einen ganzen Ton zu hoch hinaufgeschraubt. Dies bemerkend, schickt er sich jetzt an, sie herabzustimmen, was die erste Violine durch diesen Gang versinnlicht:



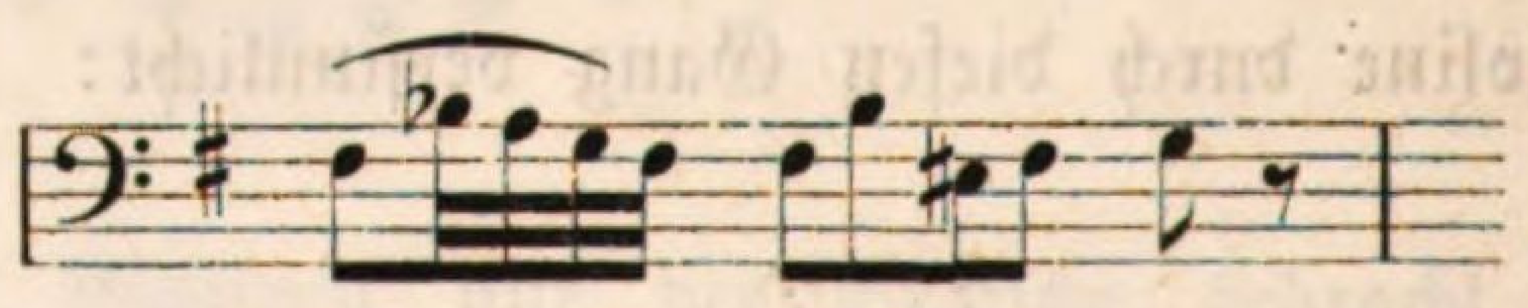
Auf dem nunmehr rein gestimmten Instrumente fängt er sein Präludium



von neuem an und läßt das Lautenmotiv, welches nun eine große Rolle zu spielen bestimmt ist, folgen. Seine dann folgende, an unwiderstehlicher, gesanglich, wie instrumental höchst drastischer Komik so reiche Serenade (redender Ausdruck der Unnatur in barock hohler Künstelei) begleitet er mit Griffen auf der Laute, wozu das Quartett während der häufigen Merkerschläge von Sachs dessen Motiv giebt,



zuweilen nur in wenigen Noten angedeutet, zuweilen vollständiger ausgeführt:



Im zweiten Verse des Beckmesser'schen Ständchens wird die Melodie erst von dem Pizzicato der Bratsche, dann von den hohlklingenden tiefen Klarinett- und den gepreßten hohen Fagott-Tönen unterstützt, was die innere Hohlheit und das dünkelhafte, selbstgefällige
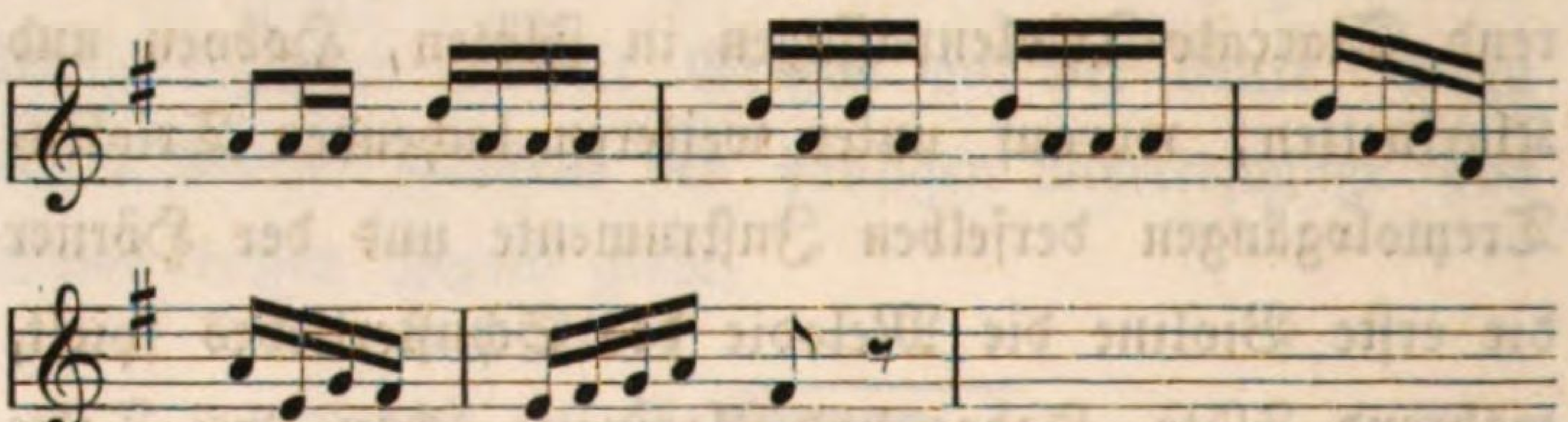
Wesen des Sängers außerordentlich charakteristisch bezeichnet.

Als Sachs, indem er den, die Kreidestrichtafel heraushaltenden Merker aus dem ersten Akte („Mit der Tafel ward ich fertig schier!" P. 140; K.A. 98) persiflirend imitirt, die fertigen Schuhe heraushält („Mit den Schuhen ward ich fertig schier; das heiß' ich mir ächte Merkerschuh' ꝛc."), ertönen wie triumphirend Staccato-Triolenpassagen in Flöten, Hoboen und Klarinetten, worauf unter weiteren lachenden Triolen-Tremologängen derselben Instrumente und der Hörner die erste Violine die Melodie des Schusterliedes spielt, während Flöte, Hoboe und Klarinette schon zwei Takte vor jenen Staccato-Passagen zu dem in Bratsche und Violoncello ertönenden Sachs-Motive das dieselbe einleitende: „Jerum! Jerum!" angegeben haben.

Zu dem dritten Verse der Serenade („Darf ich Meister mich nennen ꝛc."), die Beckmesser, um Sachs zu übertäuben, mit der ganzen Kraft der Stimme singt, tritt allmälig, bei der wachsenden Theilnahme der Nachbarschaft am nächtlichen Scandale, ein immer reicher besetztes Orchester an die Stelle der früheren Begleitung zur Laute. Eine gedämpfte, aber sehr stark geblasene Trompete in F, welche (P. 284) mit der Singstimme Beckmesser's im Einklange geht, erinnert lebhaft an eine durch übermäßiges Schreien heiser gewordene Stimme, die ihre letzten Kräfte anstrengt.

Bei David's thätlichem Einschreiten (Siebente Scene) tritt an Stelle der gedämpften Trompete eine natürliche mit der Baßtuba ein, die mit einem Fortissimostoße gleichsam das Signal zu der bald folgenden regelrechten Prügelei geben. (P. 287.)
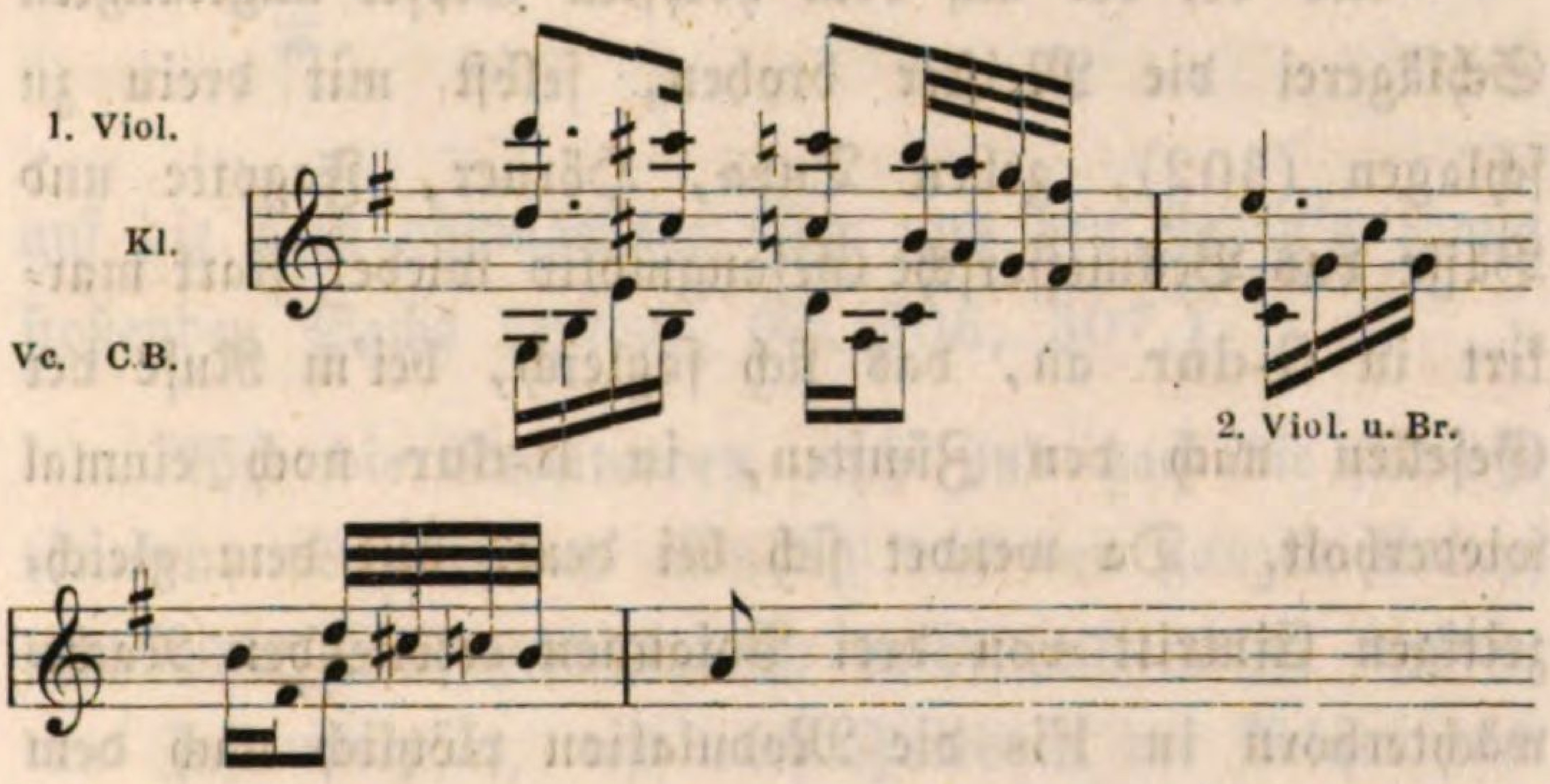
Eine aus dem Quartenschritt des Lautenmotives gebildete Figur:



die man in dieser Form das „Prügelmotiv" nennen könnte, bildet den musikalischen Hauptbestandtheil dieser tumultuarischen Scene, und tritt in allen Instrumenten und den verschiedensten Tonlagen auf, bald in geschwätzigen Hoboen die Theilnahme der Weiber am Fortgange des Kampfes, bald in den Bässen die Ankunft der mit Knitteln bewaffneten Gesellen ꝛc. malend. Bei der Frage der hinzugekommenen Meister nach der Ursache des Streites geben Hörner, Fagotte und Bässe (P. 292) das Beckmesser-Gesangmotiv als die eigentliche Veranlassung der Wirrsal, stark markirt an.
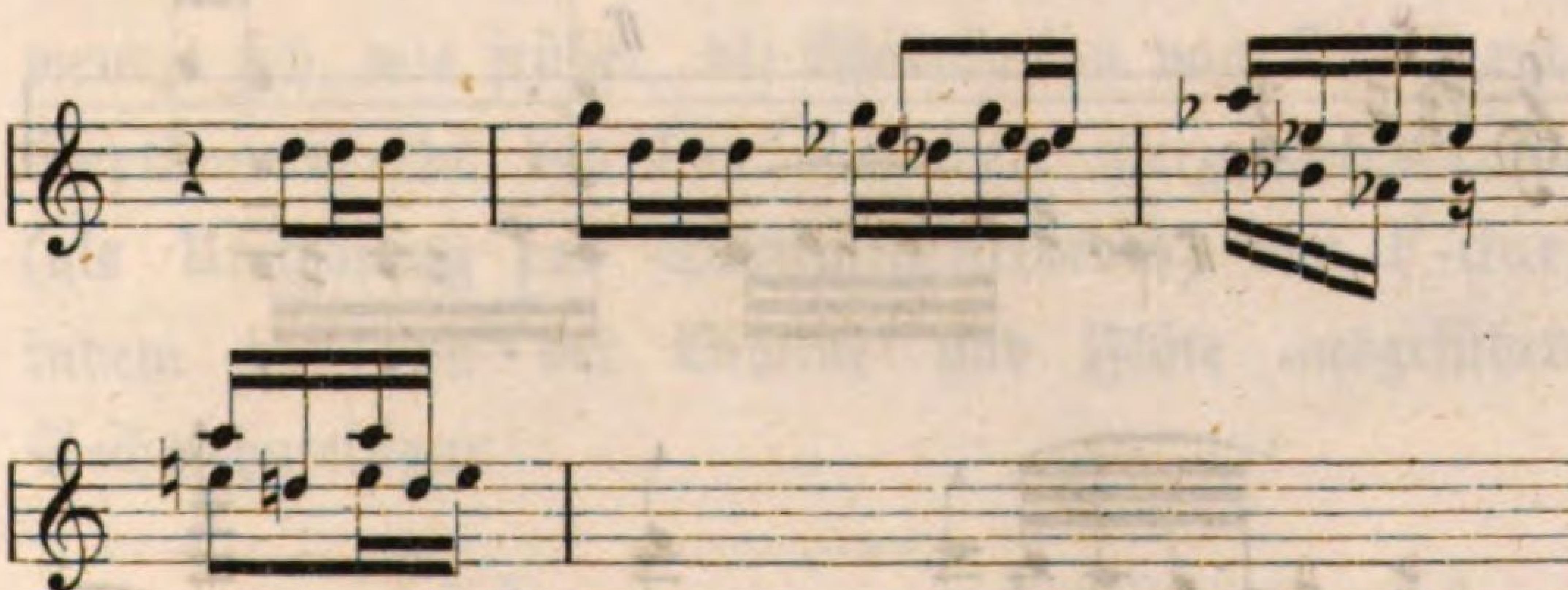
Ein kleiner Gegensatz, in Violinen, Klarinetten, Hoboen, Flöten und den Frauenstimmen zu dem gleich-

zeitigen Auftreten des Hauptmotives durchgeführt, macht sich bald geltend (P. 295):



und verleiht der Angst der zuschauenden, um ihre am Kampfe betheiligten Angehörigen besorgten Frauen lebhaften Ausdruck.
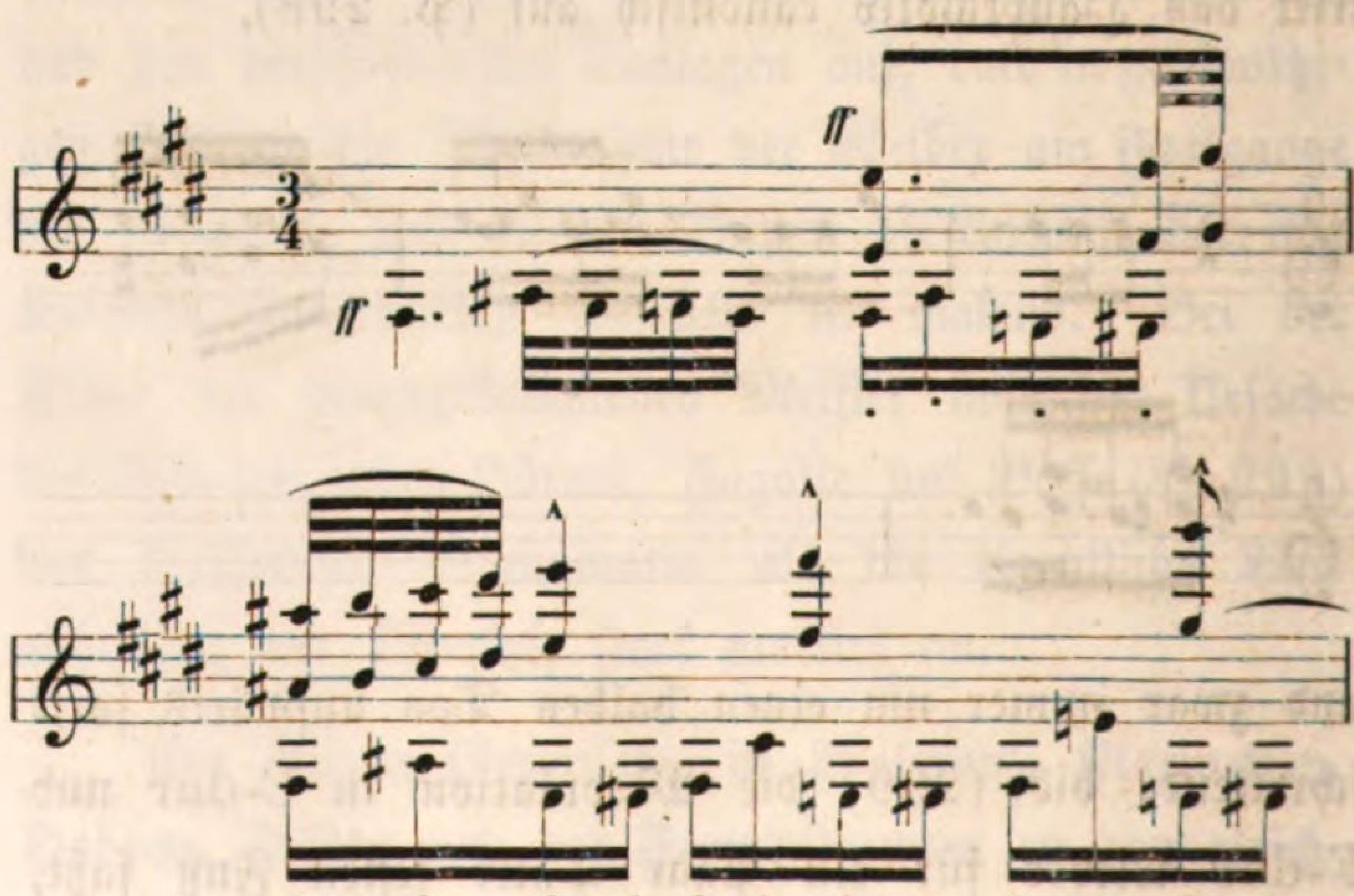
Bei der mehr und mehr wachsenden Verwirrung tritt das Hauptmotiv canonisch auf (P. 298),
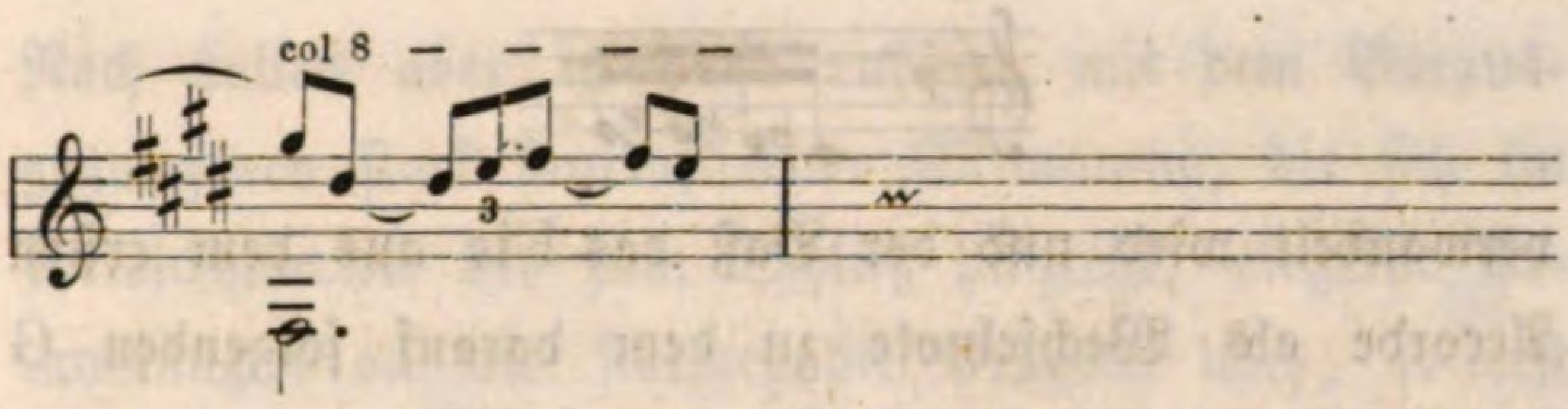


und zwar immer um einen halben Ton aufwärts fortschreitend, bis (299) die Modulation in C-dur und F-dur wieder für ein Paar Takte festen Fuß faßt,

wo Trompete und Tuba die seit dem (287) gegebenen Signale geschwiegen, im Fortissimo hinzutreten.

Als bei der auf dem höchsten Gipfel angelangten Schlägerei die Meister drohen, selbst mit drein zu schlagen (302), geben Tuba, Hörner, Fagotte und Bässe das Beckmessersche Gesangmotiv wieder stark markirt in G-dur an, das sich sogleich, bei'm Rufe der Gesellen nach den Zünften, in B-dur noch einmal wiederholt. Da wendet sich bei dem, mit dem gleichzeitigen Eintritt von drei Posaunen ertönenden Nachtwächterhorn in Fis die Modulation plötzlich nach dem großen Nonenaccord auf Fis, auf welchem die Bässe, von Bratschen und Fagotten unterstützt, das Sachs-Motiv angeben, während die beiden Violinen mit den Trompeten in E jene Melodie von S. 233 der Partitur (S. oben S. 366) bringen:
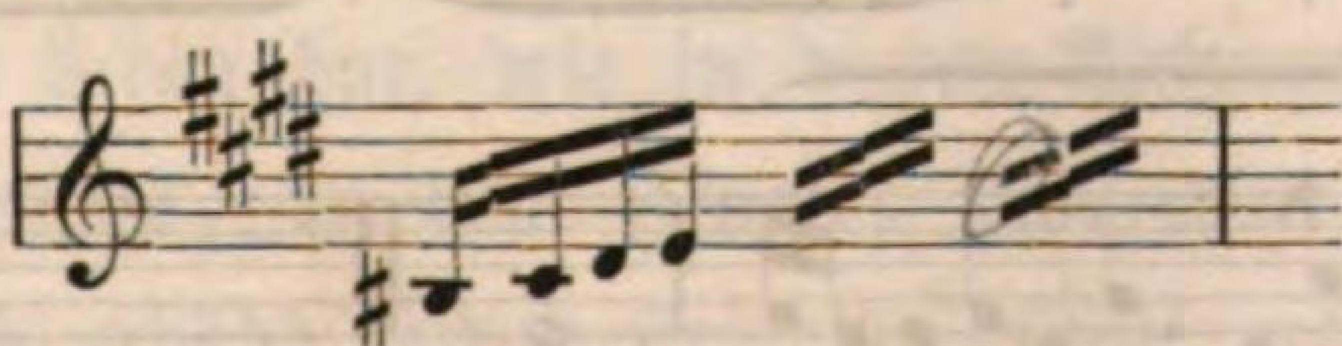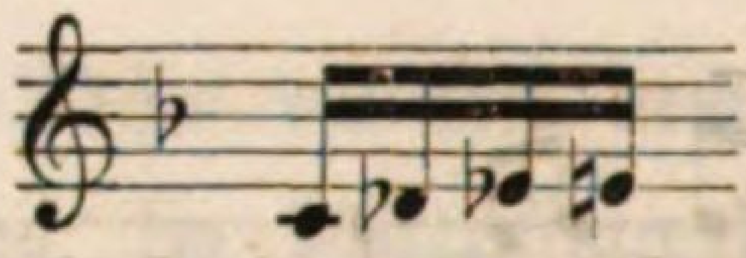




auf die halb ohnmächtige Eva und den sie in's Haus stoßenden Sachs deutend. (S. 306, 307.)

Wie die Streitenden nach und nach die Straße räumen, verschwindet allmälig das den ganzen Kampf begleitende Sechszehntelmotiv mehr und mehr, das in den Instrumenten, erst noch Forte in der kleinen und großen Flöte, Hoboe und Klarinette, hierauf blos in seinen vier letzten Noten Piano in Flöte und Violine, endlich bei'm folgenden Gesange des Nachtwächters in der Flöte allein und in den Fagotten, durch plötzliche Pausen unterbrochen, nachwogend auftritt.

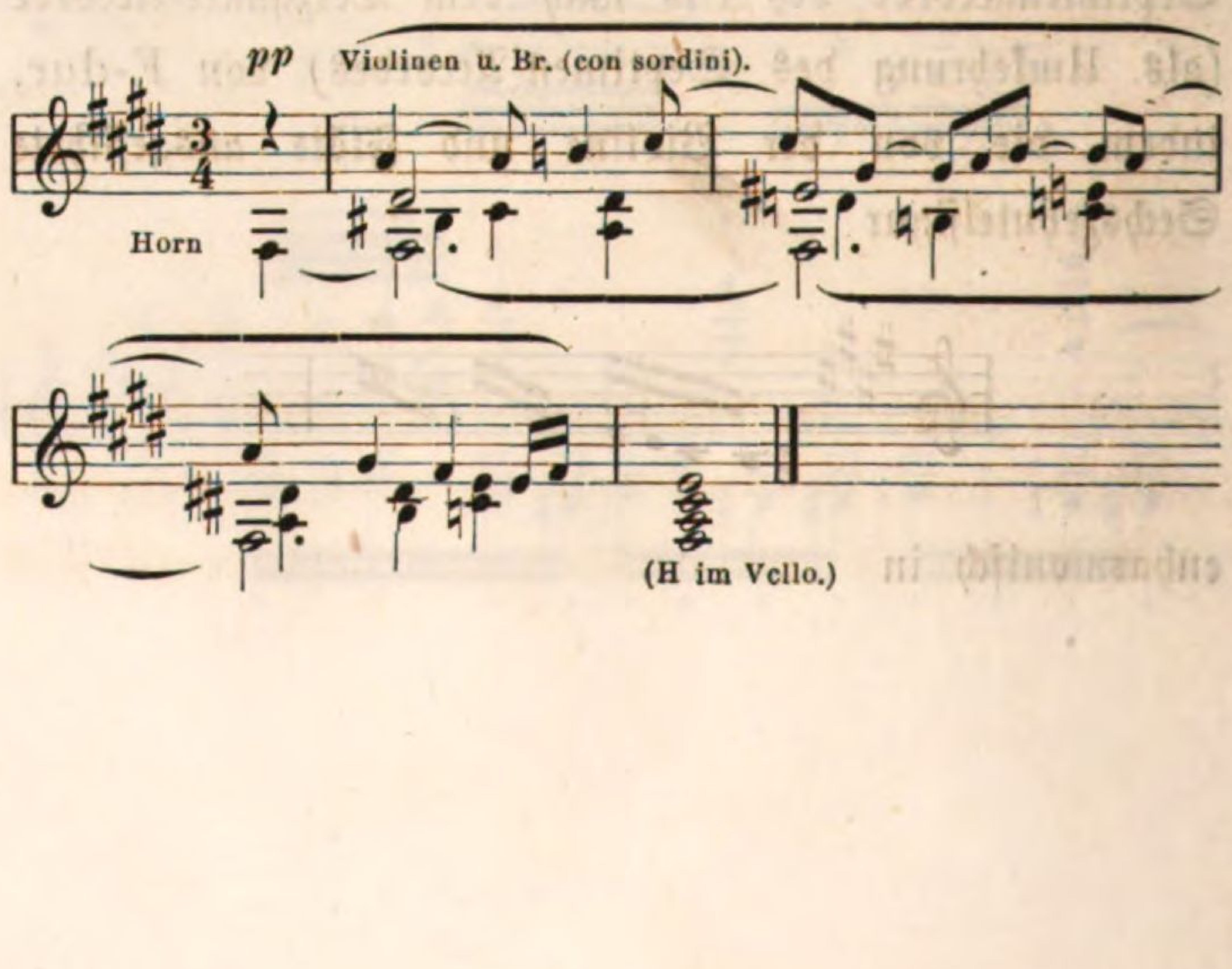
Bei'm Eintritt des Nachtwächtergesanges (S. 308) wendet sich, wie früher, die Modulation vom Dominant-Septimenaccorde des Fis nach dem Terzquart-Accorde (als Umkehrung des Septimen-Accordes) von F-dur, indem die von der Violine und Flöte ausgeführte Sechszehntelfigur
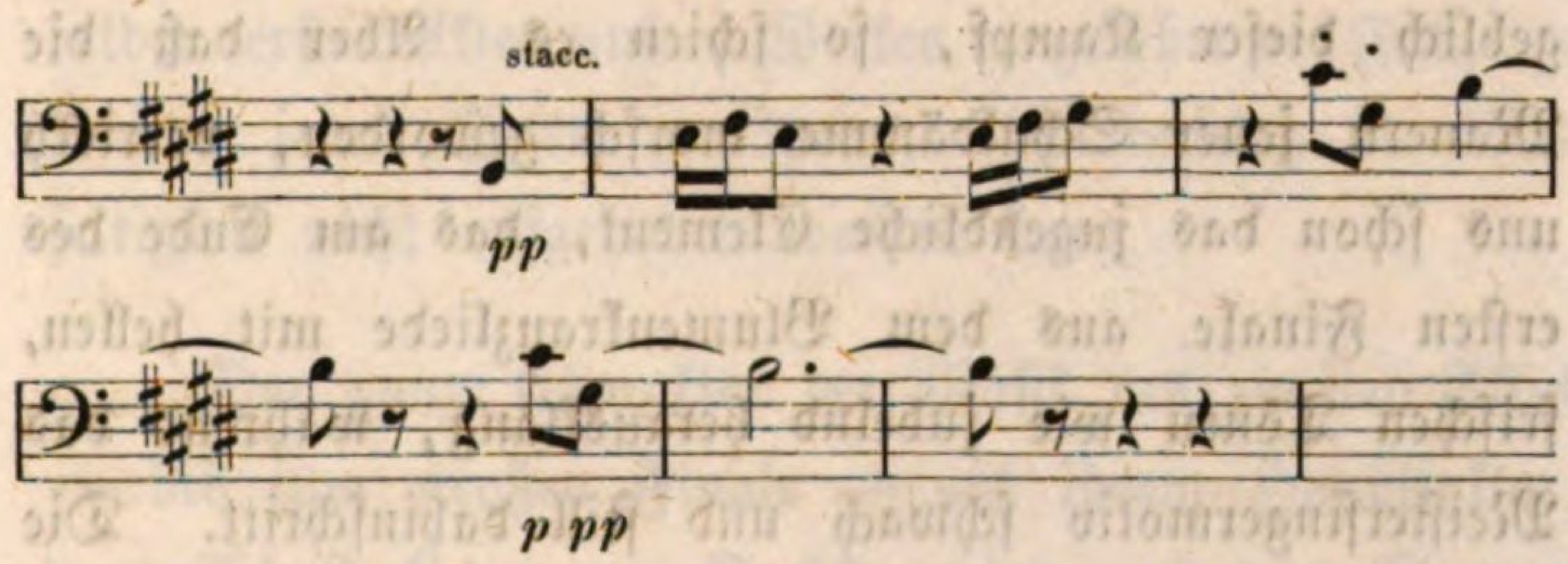


enharmonisch in



verwandelt wird und der Baß das Fis aus dem ersten Accorde als Wechselnote zu dem darauf folgenden G im bereits eingetretenen Terzquart-Accorde noch zwei Viertel festhält. Der Nachtwächter beginnt mit der Note c bei'm Eintritt dieses Accordes und giebt, nachdem er seinen Gesang in F-dur geschlossen, das fis (ges) seines Instrumentes wieder an, was, da der Eintritt in F-dur wegen der eigenthümlichen Art der Modulation nicht auffiel, den Eindruck macht, als habe der nächtliche Sänger während des kurzen Gesanges einen halben Ton heruntergezogen. Das lang ausgehaltene fis des Nachtwächterhornes wird vom Horn im Orchester abgenommen (S. 309), und über demselben tritt in gedämpften Streichinstrumenten pp., während der hervortretende Vollmond seinen Glanz über die ruhig gewordene Straße gießt, jene oben mehrmals angeführte wundervolle Syncopen-Cantilene wieder ein:



Noch hallen aber in diese ruhige, mit dem Vorausgegangenen stark kontrastirende Stimmung, die sich im Streichquartett bis zum Schluß hinzieht, einzelne Erinnerungen an die stattgehabte Prügelei nach, so erst in der Flöte, dann im Fagott das Lauten- oder Prügelmotiv, hernach das Beckmesser-Motiv, anfangs in der Klarinette, alsdann im Fagott, durch Pausen unterbrochen



im Pianissimo, bis das volle Orchester mit einem kurz abgebrochenen Fortissimo-Accorde das Ganze schnell zum Abschluß bringt. (P. 309, 310; K. A. 235.)

Der klägliche Ausgang des werberischen Beginnens legt sich musikalisch in jenem zerrissenen und verhallenden Beckmesser-Motive zu Tage. „Versungen und verthan!" auch hier, wenigstens vor der Hand; diesmal nicht in den Singschulmauern. —

Das Leben hat, wie in diesem Aufzuge überhaupt, so auch zuletzt, in dem Finale, eine neue Seite entfaltet, sich erhöht und gesteigert. Eine zusammenhängende Reihe von Situationen und Eindrücken, in ihrer

Verschiedenheit sich bedingend, ging darin an uns vorüber und wirkte auf uns.

Den Kontrast des jungen Lebens der Poesie in ihrer frischen, strebenden und drängenden Natur, ihrer schwungvollen Begeisterung, gegen die eingeengte Schranke der alterlichen Verjährung und nüchternen Einseitigkeit; ihr Anstürmen wider diese Dämme, den Kampf der Natur wider die Unnatur zeigte der erste Aufzug. Vergeblich dieser Kampf, so schien es. Aber daß die Mauern jener Schuldämme morsch geworden, verrieth uns schon das jugendliche Element, das am Ende des ersten Finale aus dem Blumenkranzliede mit hellen, frischen Tönen wie jubelnd herausklang, während das Meistersingermotiv schwach und still dahinschritt. Die Exposition — die Schürzung im Stadium der Vorbereitung — gab der erste Aufzug, Zug für Zug, gesteigert und dann zusammengefaßt, mit leiser, aber nicht unvernehmbarer Hindeutung auf die Entwicklung.

Der zweite Aufzug enthält die „Mitte" der Handlung, die Verwicklung, in welcher sich der Knoten fester schlingt. Die Unnatur hat den Anfang ihres Unterliegens erlebt. Die gelinderen oder stärkeren Tonwellen des zweiten Aufzuges schlugen allgemach frischer und höher im freien Aether des unbeengten Lebens, zuletzt aufwogend im Gewühle eines resoluten, ungezähmten, weil sich selbst überlassenen und durch die Kultur nicht

veredelten Volkstreibens. Rohe Natur und Künstelei — die beiden schärfsten Gegensätze — lagen im Kampfe. Das Vermittelungsglied der Ausgleichung und Versöhnung war noch nicht gegeben, obwohl sein Keim sich bereits zu regen begann.

Nicht die trotzige, nicht die ungebändigte Jugend und das abgelebte Alter, mögen sie im Individuum oder in der Masse sich darstellen, — wie es in den beiden ersten Akten unsers Werkes umgekehrt der Fall, — können jenes Dritte gewähren, ohne welches die Einseitigkeit nicht aufgehoben werden kann.

Der ganze Charakter der Musik des zweiten Aktes — bis zum großen Finale — mit ihrem Hauptfaktor, dem Schusterliede von Sachs, wies auf das Element hin, das in der reinen, robusten, von Rohheit wie von Künstelei gleich weit entfernten Natur liegt, und deutete auf die in dem Wesen des Weibes und des warmbesonnenen Mannes ruhende ethische Mission hin. Das volksthümliche Lied trat in seine Rechte mit seinem inhaltlich und künstlerisch ausgeprägten naiven, aber edleren Charakter, der nach beiden Seiten hin abwehrt, bei aller Wärme und Derbheit das Maß zu finden, zu zeigen und zu bewahren weiß und nur im kernhaftesten Leben wurzelt. Noch einmal bäumt sich die ungezügelte Natur in den Massen auf, um so mehr, weil sie sich am Kontraste reibt und gerade durch diesen

Nahrung empfängt. Dies schildert das große dreichörige Finale des zweiten Aufzuges, eine lebendige vollsaftige Charaktergestalt, — wohl das größte polyphone Meisterstück seiner Art, das wir besitzen. —

Zum reichsten Theile des Werkes: dem dritten Aufzuge, mich wendend, dringt sich mir die Ueberzeugung von der Größe des Mißverhältnisses zwischen Schilderung und Gegenstand doppelt mächtig auf. Die Bezeichnung „Fragment" für diese Schilderung ist somit um so mehr auch hier am Ort.

Die Eindrücke, welche Sachs aus jener Reihe von Vorgängen gewonnen, mußten in einem solchen Herzen und Geiste ihre Zerlegung finden. Er nimmt nunmehr die stille Einkehr in sich, den ächten Menschen, nachdem er in wenigen großen Momenten am Anderen erkenntnißvoll ein eigenes Stück Menschen- und Dichterleben durchlebt, — nachdem das in den Melodieen des Sängers ihm aufgegangene Bild der Jugendschönheit und Jugendkraft sich durch die Erscheinung der liebenden Jungfrau ergänzt, — nachdem er sein eigenes Lied, das von der Noth des Augenblickes eingegebene, das Lied auch eines Dichters, das rechte Wort mit dem rechten Ton, das anklingende Lied der Harmonie und des Gleichgewichtes, gesungen hatte und in diesen Ton

die verschrobenen Töne der Verknöcherung und die unbändigen der Verwilderung gefallen waren.

Das Alles ist Stoff für Sachs zum großen melodisch-harmonischen Liede der Humanität, der Gesittung und Veredelung, dessen Klänge aus dem Gemüthe und dem Geiste des dichterischen Menschen in das Gemüth und den Geist des dichterischen Volkes fallen und das Band zwischen Kultur und Natur für die maßvolle Freiheit des Lebens knüpfen sollen, — das Lied, auf dessen Schaffen und Ausbreitung er nun hinstrebt und planvoll hinwirkt.

Dem dritten Aufzug ist diese Aufgabe überwiesen. Er führt uns zunächst in das stille Heiligthum des Mannes und Meisters, des Dichters und Sängers, worin für solchen Zweck dem Ton ein neues Leben zu regen bestimmt ist: — die Stätte, wo der Gesang geboren wird, der alle Herzen zwingt, wo das selige Traumbild zum erhebenden Liebesliede, zum Preisliede wird. —

Wie den beiden ersten Aufzügen, geht auch dem dritten ein Orchestervorspiel voraus, vielleicht der am tiefsten gedachte, stimmungsvollste unter diesen drei Instrumentalsätzen.

Die Streichinstrumente beginnen, eines nach dem andern einsetzend, mit dem, Sachs' bald folgendem Monologe zu Grunde liegenden ausdrucksvollen Motive

(12). Das Violoncello giebt zuerst allein die ganze achttaktige Phrase; die anderen, in der Ordnung von unten nach oben folgend, wiederholen nur die zweite Hälfte derselben (von Takt 7), die in den Violinen auf andere Tonstufen, Terz und Quart, versetzt wird. Es ist eine tiefernste Stimmung, die aus diesen Tönen spricht: die eines Mannes, der theilnahmvoll auf das Treiben, auf „Wahn" und Thorheit der Welt herabblickt.

Bald aber beginnt diese düstere Stimmung sich aufzuklären. In feierlicher Pracht bringt der Bläserchor — vier Hörner, zwei Fagotte, zwei Trompeten, drei Posaunen und Baßtuba — das Lied, welches später das Volk bei'm Anblick seines Sachs auf dem Festplatze singt: „die wonnigliche Nachtigall". Eine solche wird ja heute ihre Stimme vor dem Volk erheben. Wenn kurz darauf der Bläserchor durch das Streichorchester, in das sich später Flöten, Klarinetten und Hoboen mischen, mit der Stelle aus dem Schusterliede: „Und seinem Engel rief er zu: da, mach' der armen Sünderin Schuh'!" oder: „Und rief mich oft in's Paradies, wie dann ich Schuh' und Stiefeln ließ!" — wieder abgelöst wird: so ist es eine freundlich-ernste Behaglichkeit, die jetzt an der Stelle des düsteren Ernstes von vorhin aus den Saiten zu uns klingt.
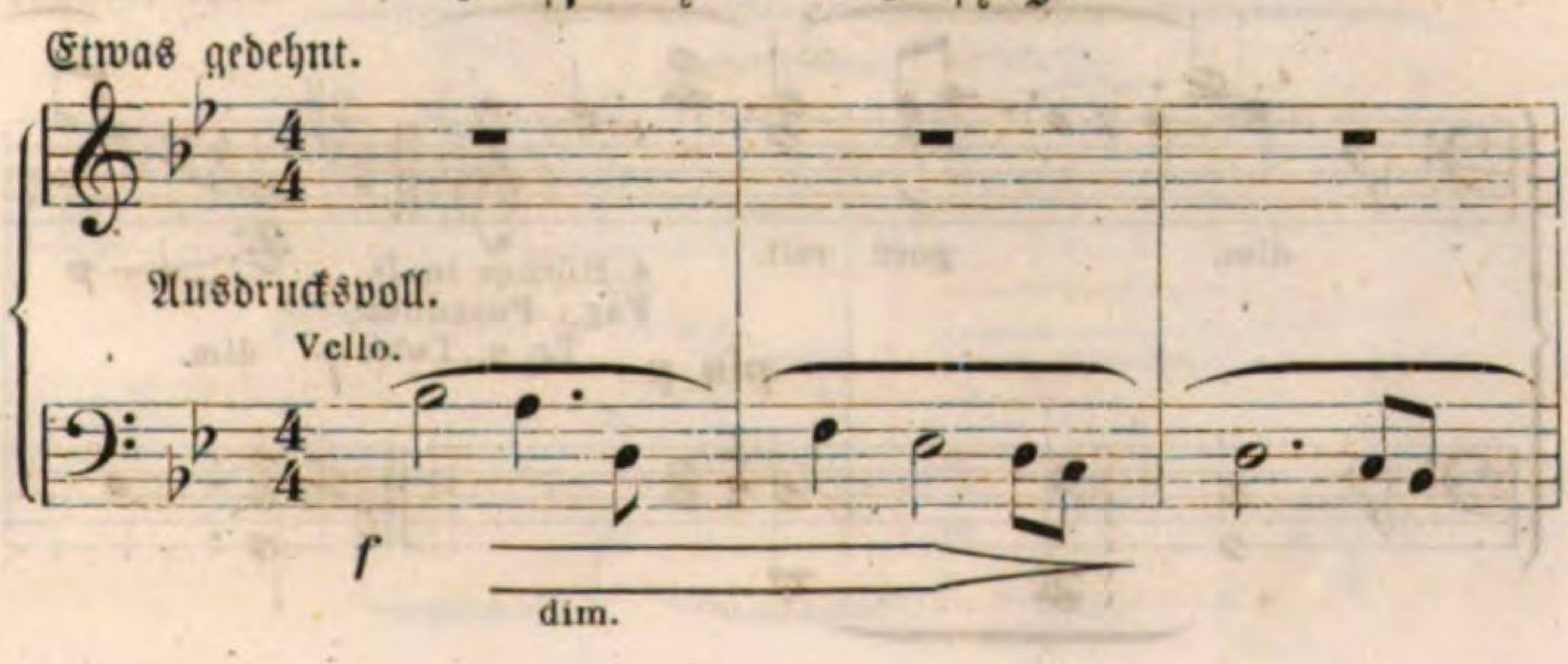
In den höchsten Registern der Streichinstrumente und im zartesten Piano folgen Anklänge an das Probe-
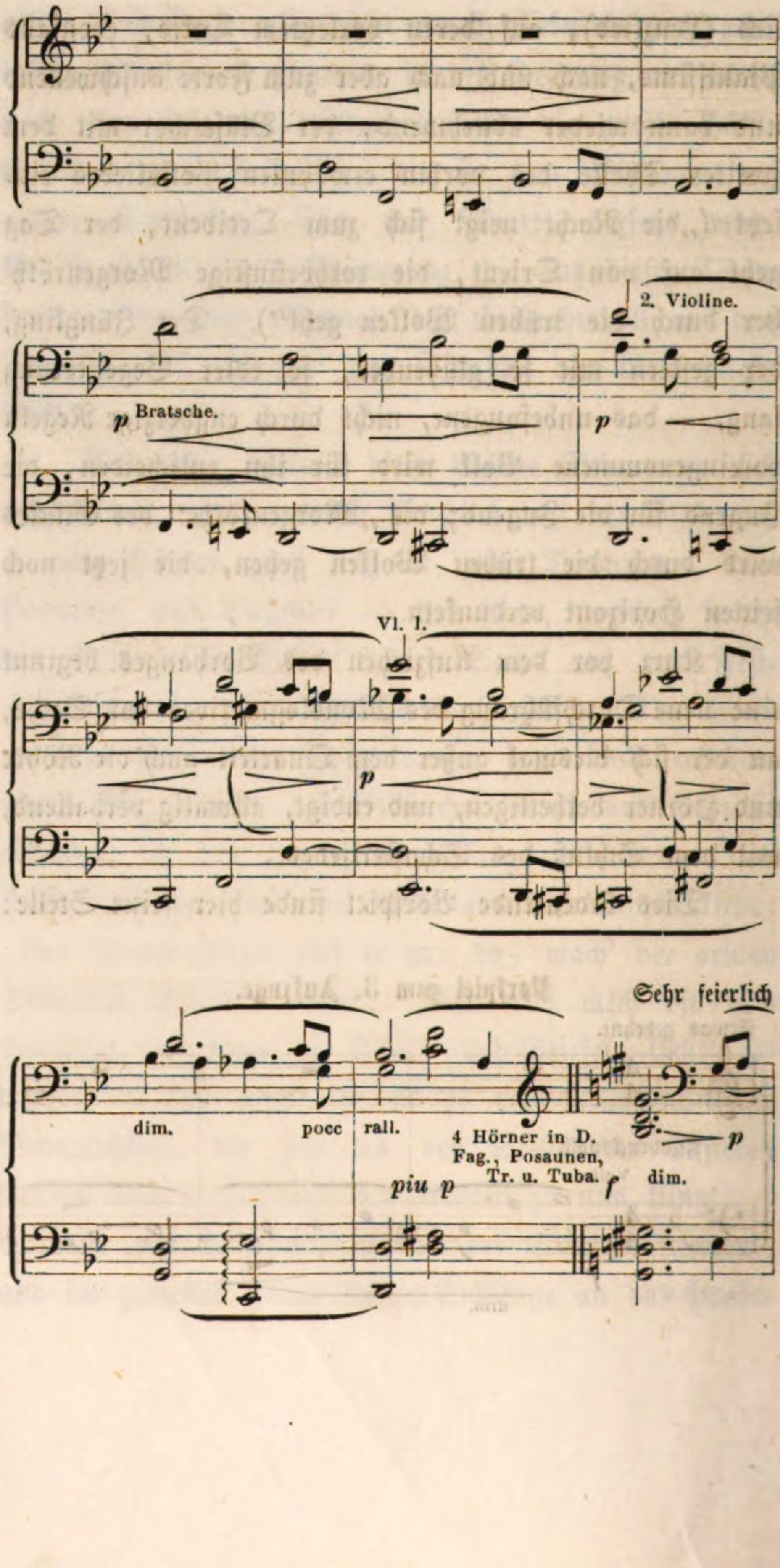
lied (Lenzlied), auf deren vorletztem Takte, ebenfalls Pianissimo, nach und nach aber zum Forte anschwellend und dann wieder abnehmend, der Bläserchor mit dem zweiten Theile des vorhin erwähnten Volksliedes einsetzt („die Nacht neigt sich zum Occident, der Tag geht auf von Orient, die rothbrünstige Morgenröth' her durch die trüben Wolken geht"). Der Jüngling, der gestern mit so glühender, so edler Begeisterung sang, — das unbefangene, nicht durch engherzige Regeln voreingenommene Volk wird für ihn entscheiden, die Jugend für die Jugend; die „Morgenröthe" des Glückes wird durch die trüben Wolken gehen, die jetzt noch seinen Horizont verdunkeln.
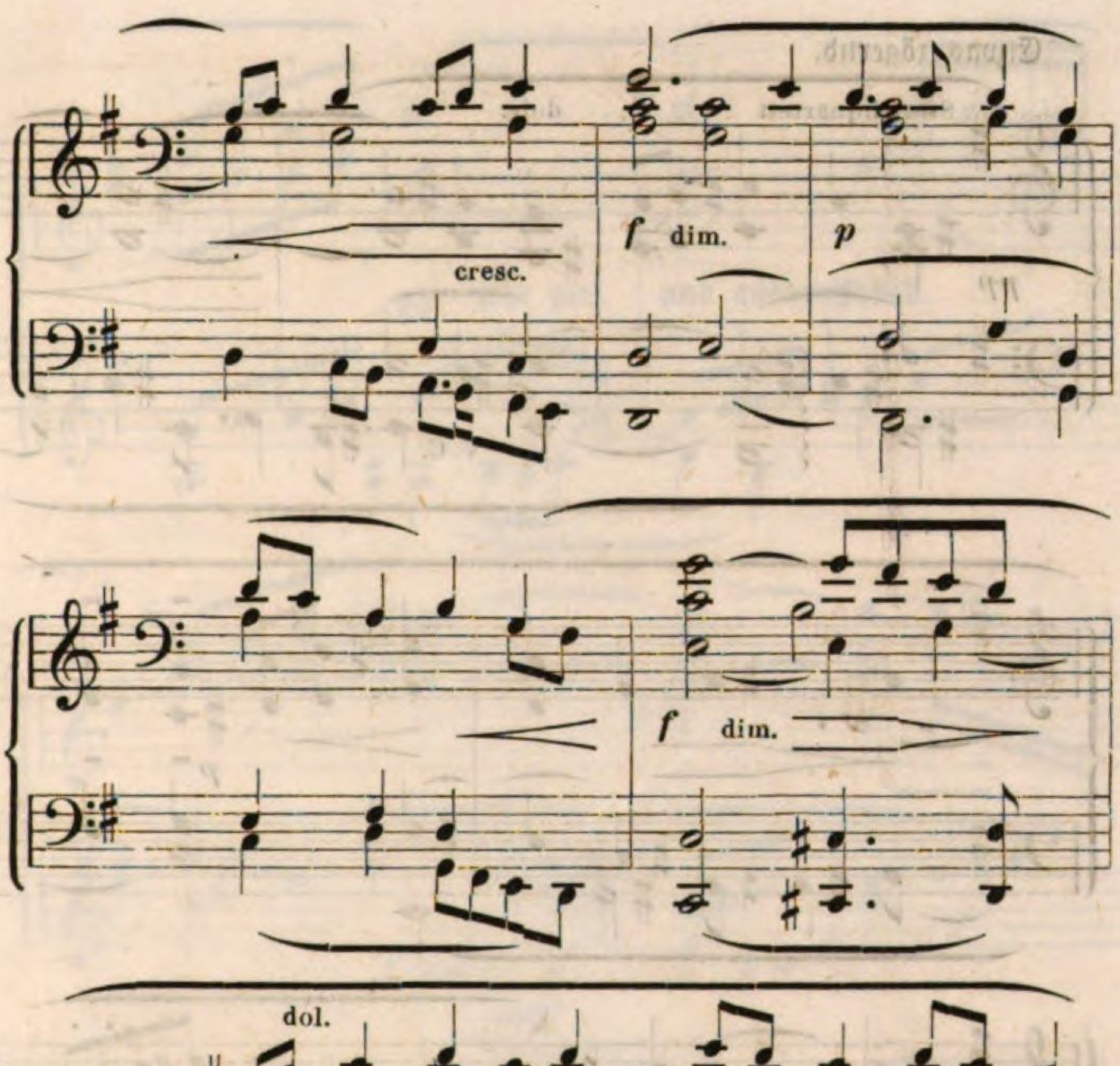
Kurz vor dem Aufziehen des Vorhanges beginnt eine neue Durchführung des Monologmotives von Sachs, an der sich diesmal außer dem Quartett auch die Röhre und Hörner betheiligen, und endigt, allmälig verhallend, mit dem Schluß des Schusterliedes.
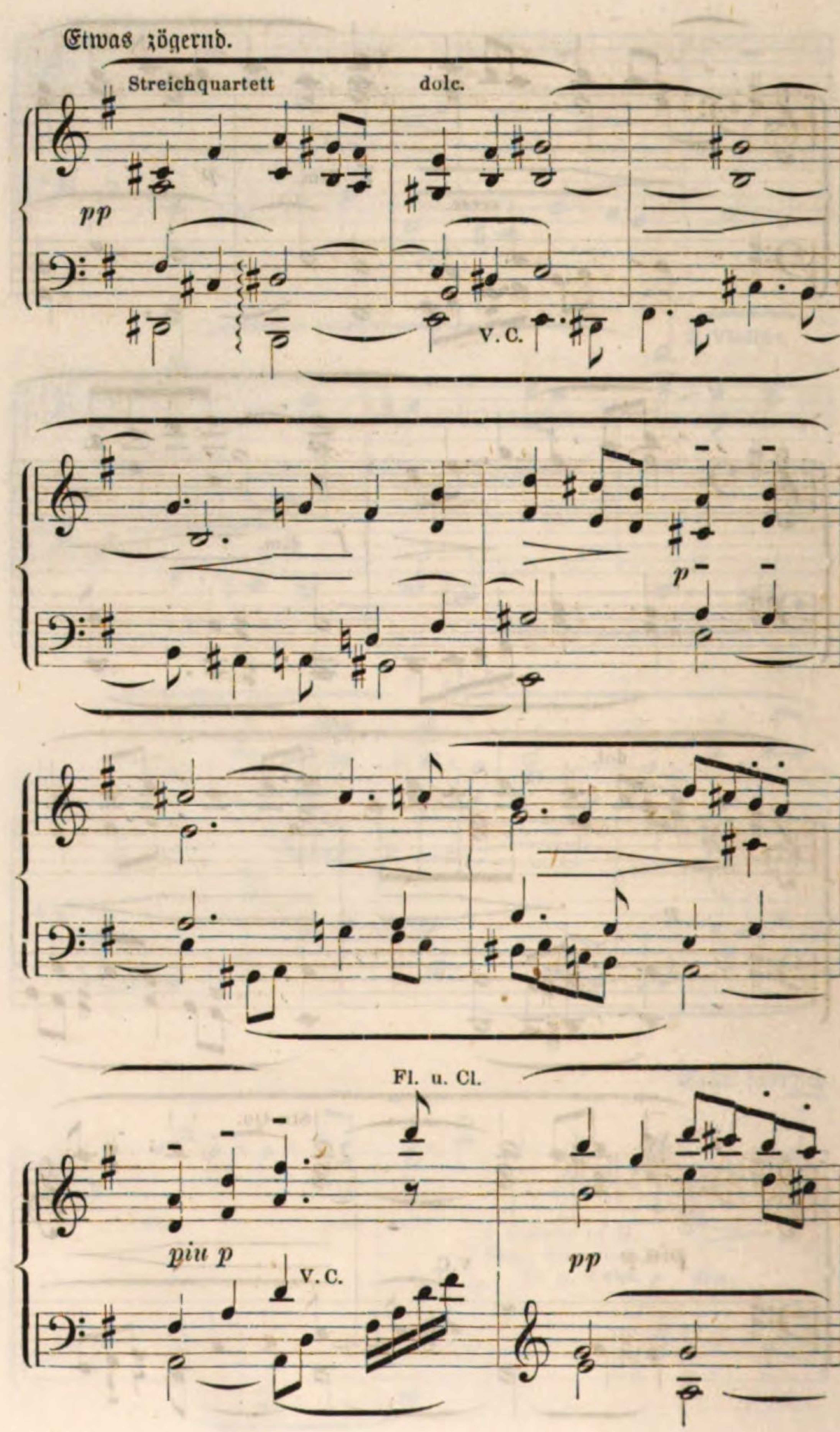
Dies bedeutende Vorspiel finde hier seine Stelle:
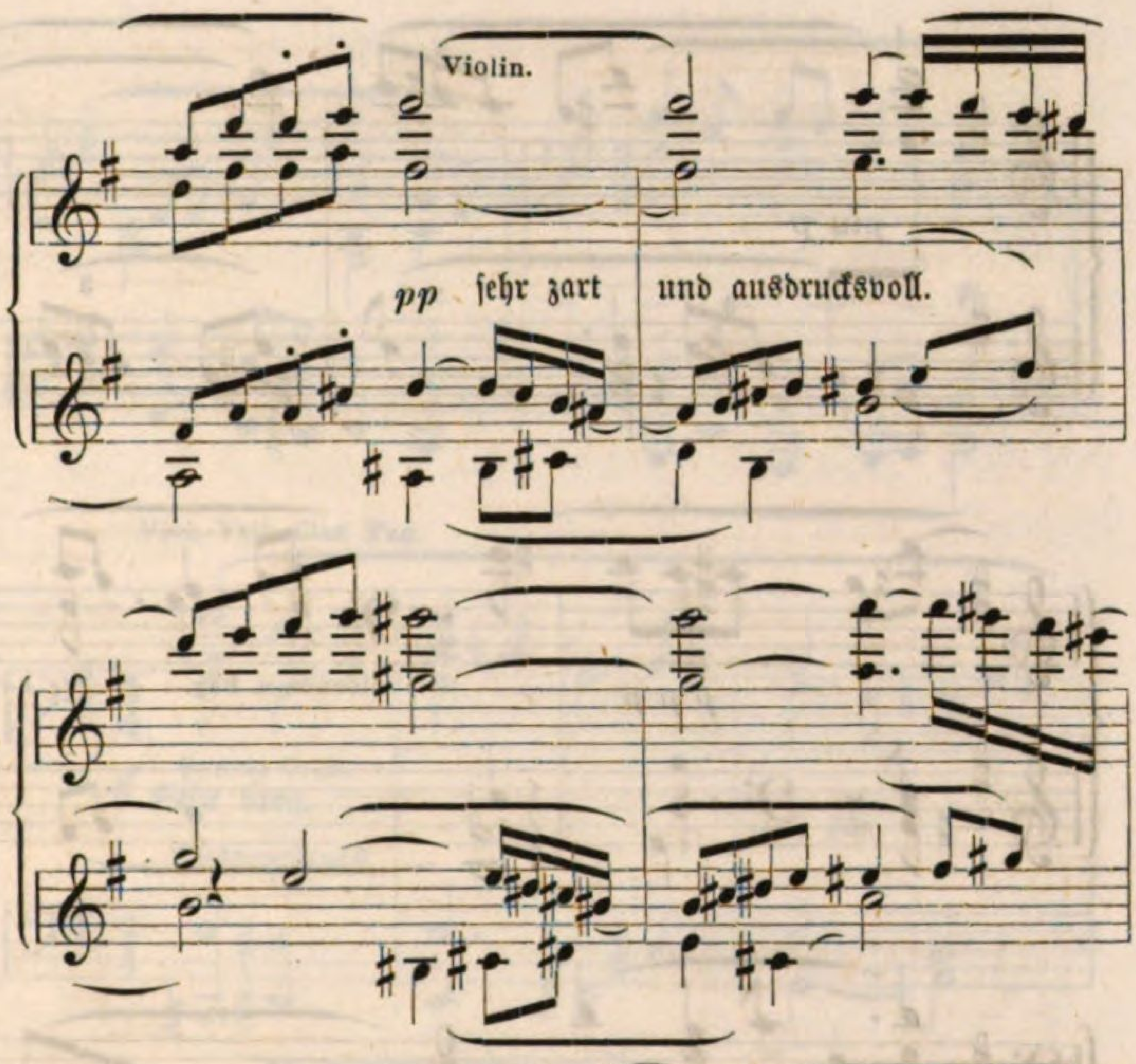
Vorspiel zum 3. Aufzuge.
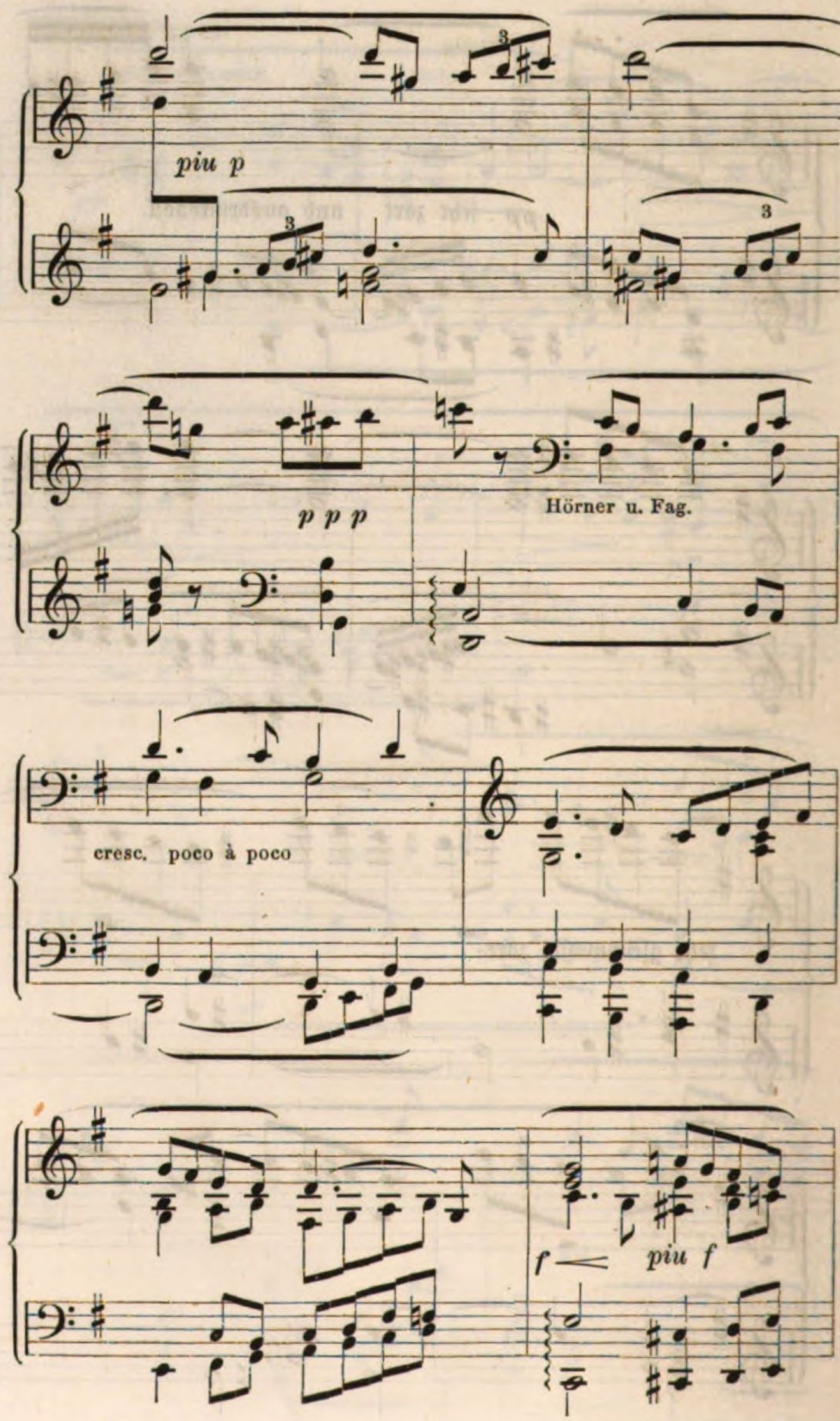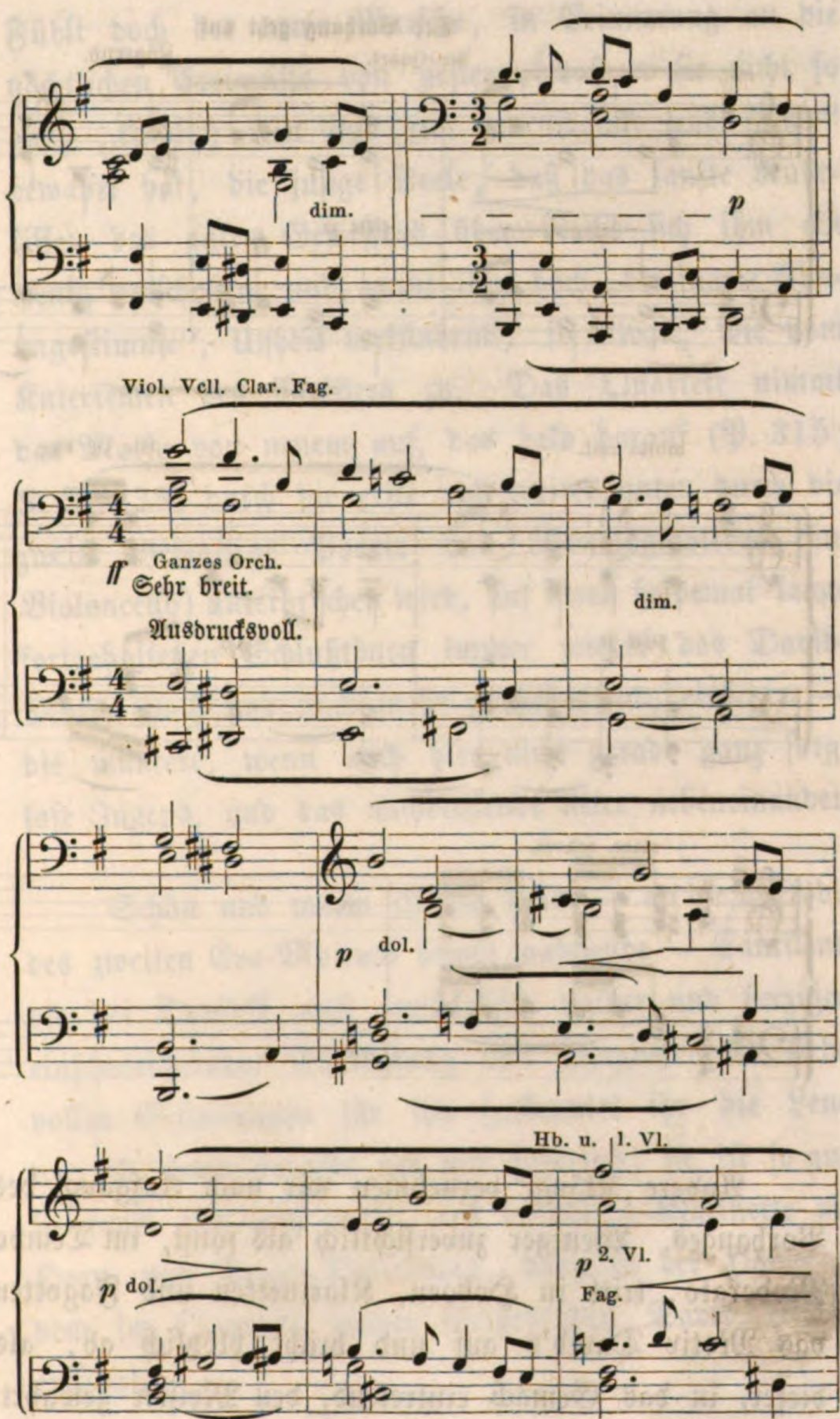



2. Violine.
p
Bratsche.
p
Vl. I.
p
Sehr feierlich
dim.
pocc
rall.
4 Hörner in D.
Fag., Posaunen,
Tr. u. Tuba.
piu p
f
dim.
p
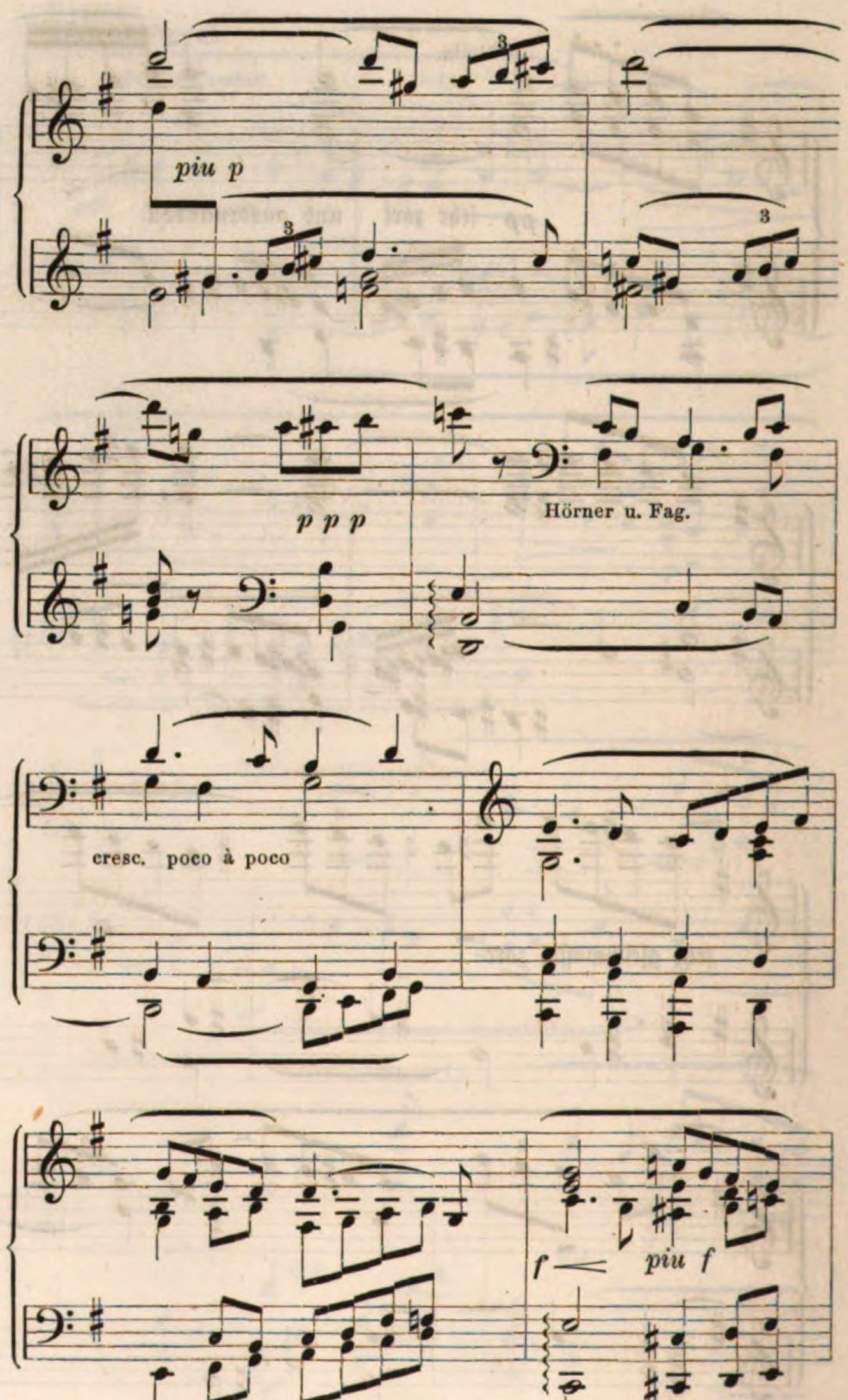

cresc.
f dim.
p
f dim.
dol.
p
piu p
V.C.
Str.-Qu.
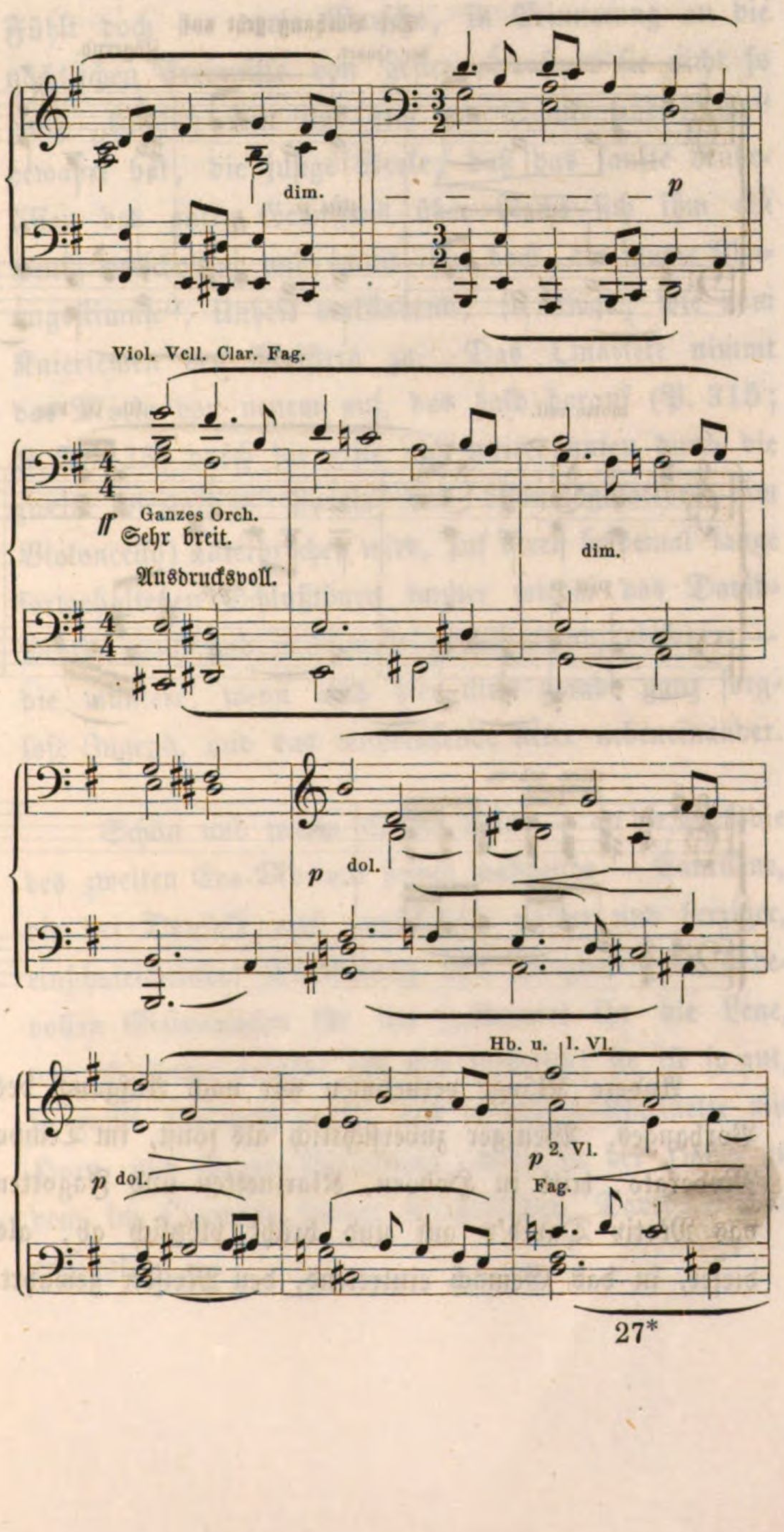

Etwas zögernd.
Streichquartett
dolc.
pp
V.C.
p
piu p
Fl. u. Cl.
V.C.
pp
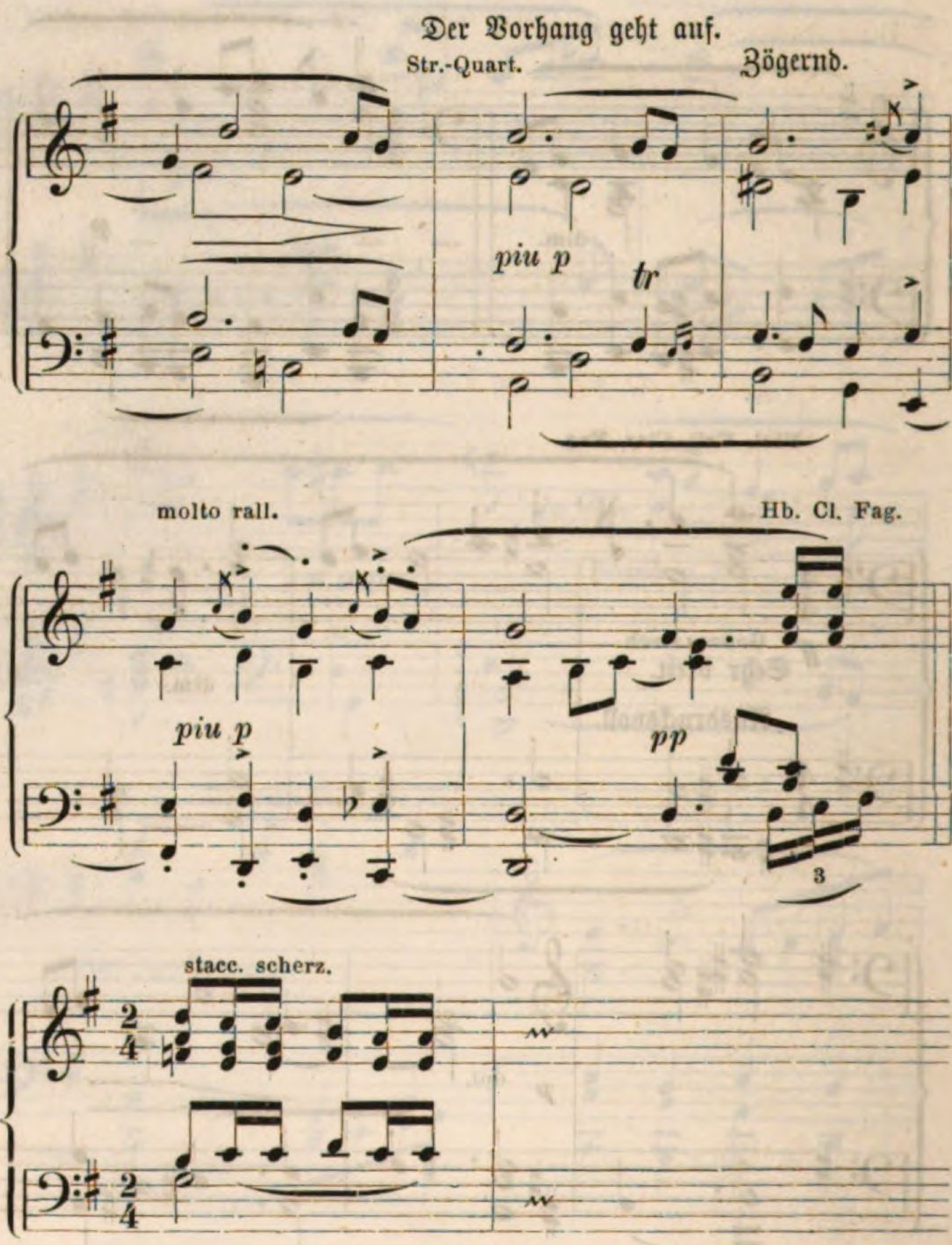

Violin.
pp sehr zart
und ausdrucksvoll.
sehr gleichmäßig zart.


piu p
3
p p p
Hörner u. Fag.
cresc. poco à poco
f
piu f


dim.
p
Viol. Vcll. Clar. Fag.
Ganzes Orch.
ff
Sehr breit.
Ausdrucksvoll.
dim.
p
dol.
Hb. u. 1. Vl.
p
dol.
p
2. Vl.
Fag.


piu p
p p p
Hörner u. Fag.
cresc. poco à poco
f
piu f


dim.
p
Viol. Vcll. Clar. Fag.
ff Ganzes Orch.
Sehr breit.
Ausdrucksvoll.
dim.
p dol.
Hb. u. 1. Vl.
p dol.
p 2. Vl.
Fag.



Andere Klänge vernehmen wir nach Aufgang des Vorhanges. Weniger zuversichtlich als sonst, im Tempo Moderato, tritt in Hoboen, Klarinetten und Fagotten das Motiv David's auf und bricht plötzlich ab, als dieser, in das Gemach eintretend, den Meister gewahrt.
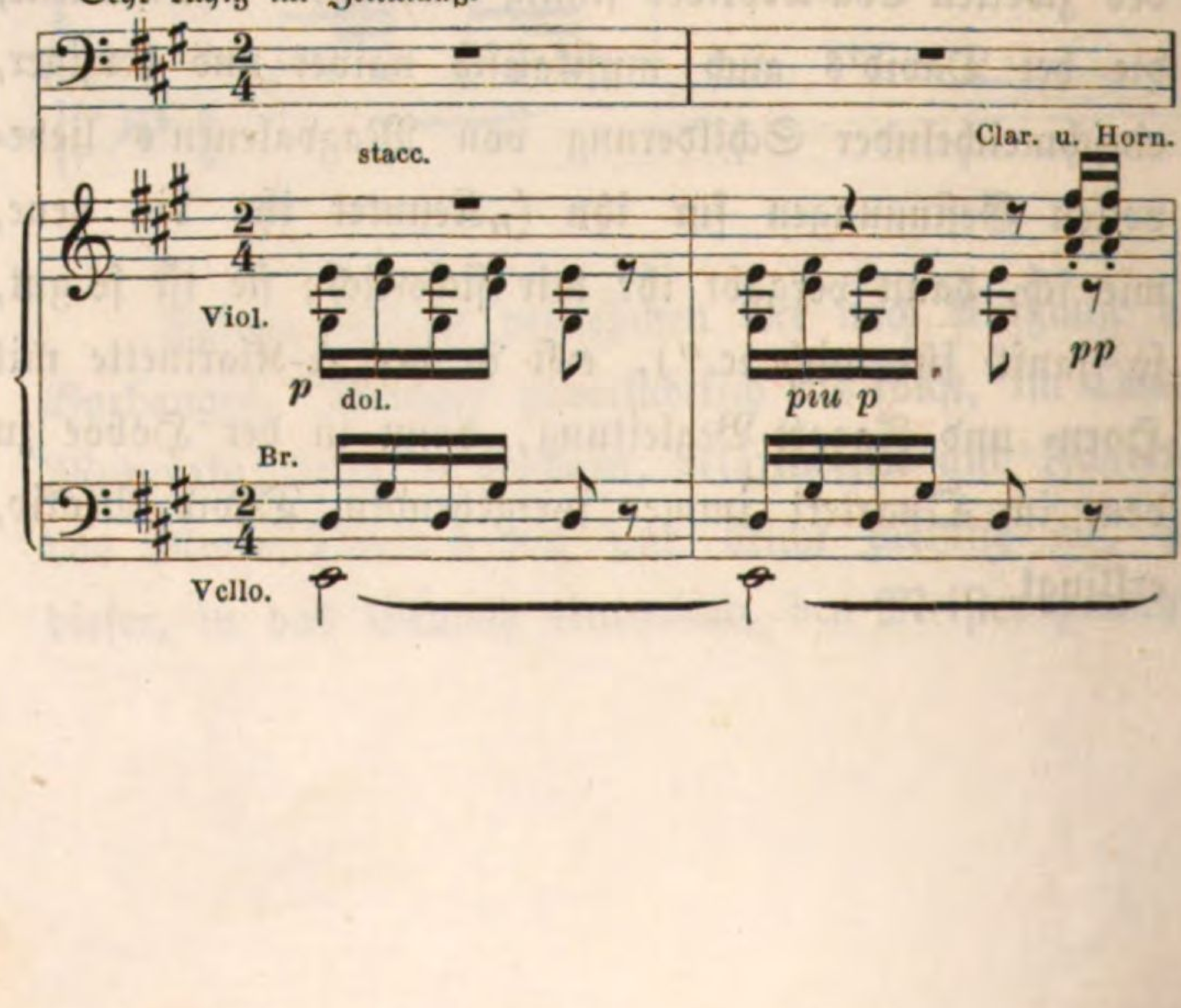
Fühlt doch der arme Bursche, in Erinnerung an die nächtlichen Ereignisse von gestern, daß er sie nicht so ganz „kindlich rein und frei von Schuld und Fehle“ bewahrt hat, die junge Seele, daß das sanfte Ruhekissen des guten Gewissens über Nacht sich ihm ein wenig verschoben, und raunt ihm doch „die innere Ahnungsstimme“, Unheil verkündend, so etwas, wie vom Knieriemen des Meisters zu. Das Quartett nimmt das Motiv von neuem auf, das bald darauf (P. 315; K. A. 238) durch die erste und weiter unten durch die zweite viertaktige Phrase des Monologmotives (im Violoncello) unterbrochen wird, auf deren beidemal lange fortgehaltenen Schlußtönen immer wieder das David-Motiv, nach und nach mehr zurückhaltend, einsetzt: — die muntere, wenn auch hier nicht gerade ganz sorglose Jugend, und das nachdenkende Alter nebeneinander.
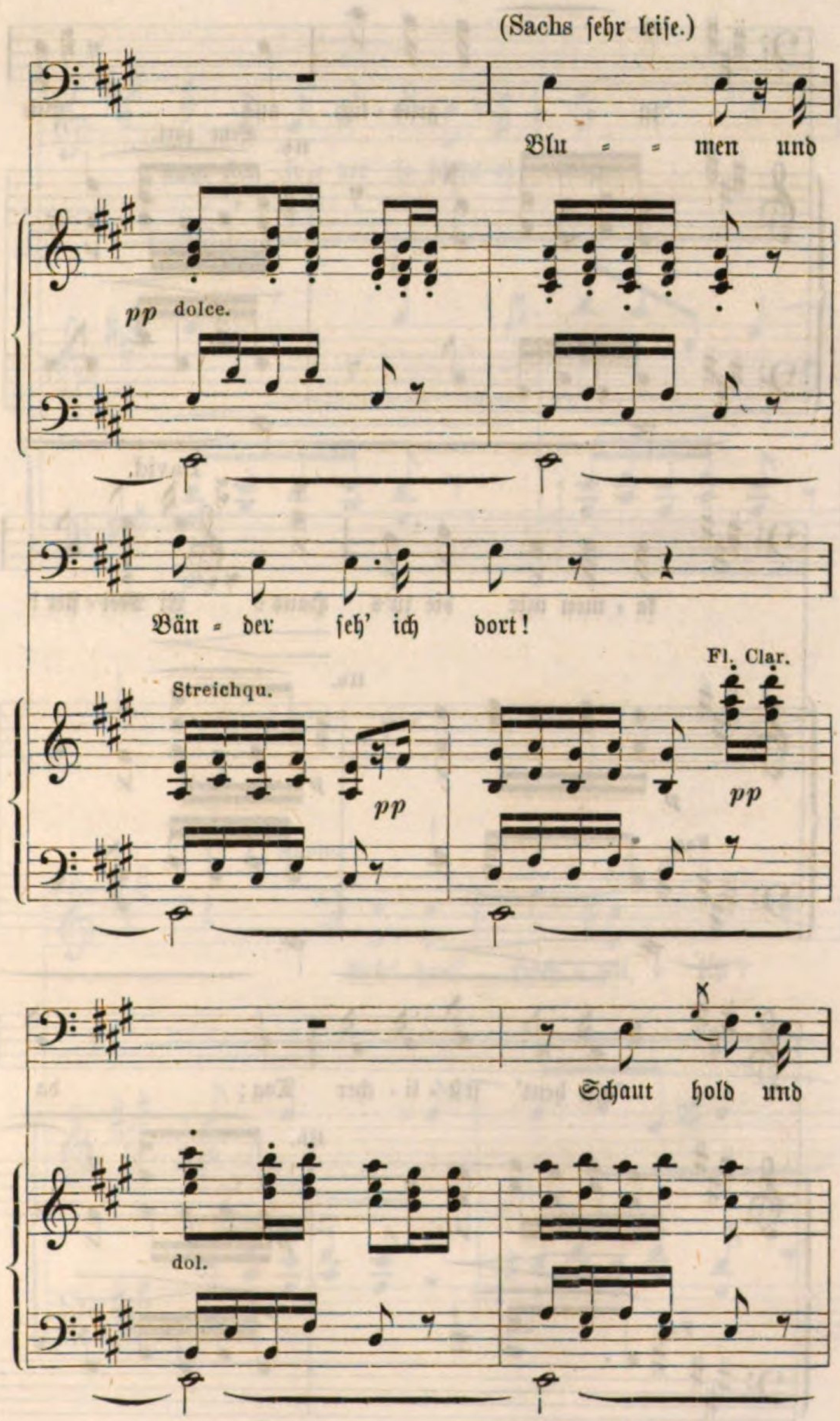
Schön und warm ist die kleine — an die Melodie des zweiten Eva-Motives sinnig mahnende — Cantilene, die bei David's auch musikalisch naiver und herziger, einschmeichelnder Schilderung von Magdalenen's liebevollen Gesinnungen für ihn („Kenntet ihr die Lene, wie ich, dann vergäbt ihr mir sicherlich; sie ist so gut, so sanft für mich ꝛc.“), erst in der A-Klarinette mit Horn- und Fagott-Begleitung, dann in der Hoboe zu dem im Quartett immer fortgehenden David-Motiv, erklingt.
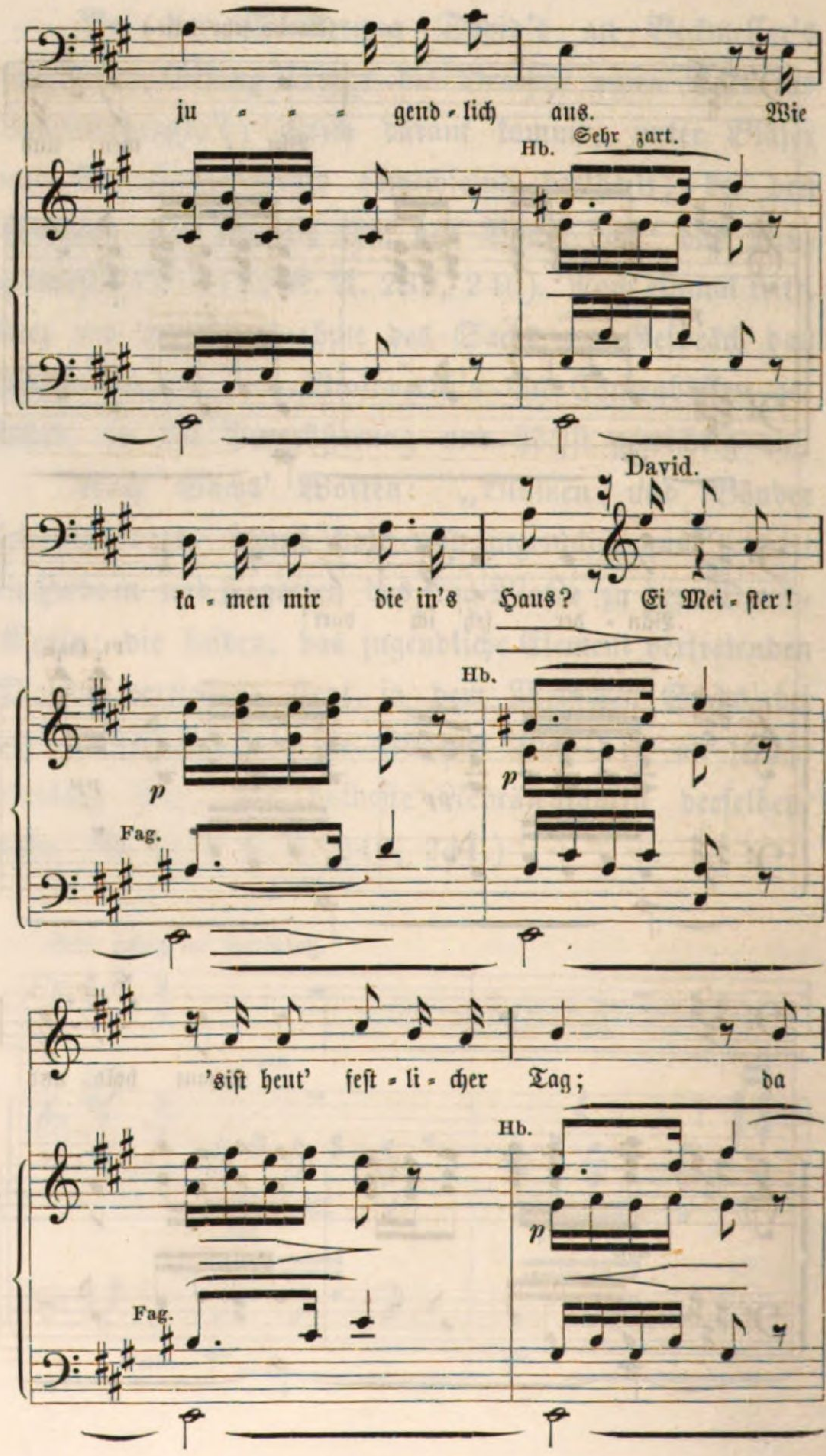
Bei der Erinnerung David's an Beckmesser's nächtlichen Gesang bringt die Bratsche einen Takt des Lautenarpeggio's; gleich darauf kommt, unter Bläser und Streichinstrumente abwechselnd vertheilt, bei den Worten: „da hieb ich ihm den Buckel voll" das Prügelmotiv (P. 318; K. A. 239, 240). Noch einmal tritt, kurz vor der Theilnahme des Sachs am Gespräch das Monologmotiv, von Violoncelli's und Contrabässen geführt, in der Vergrößerung und höchst gewichtig auf.
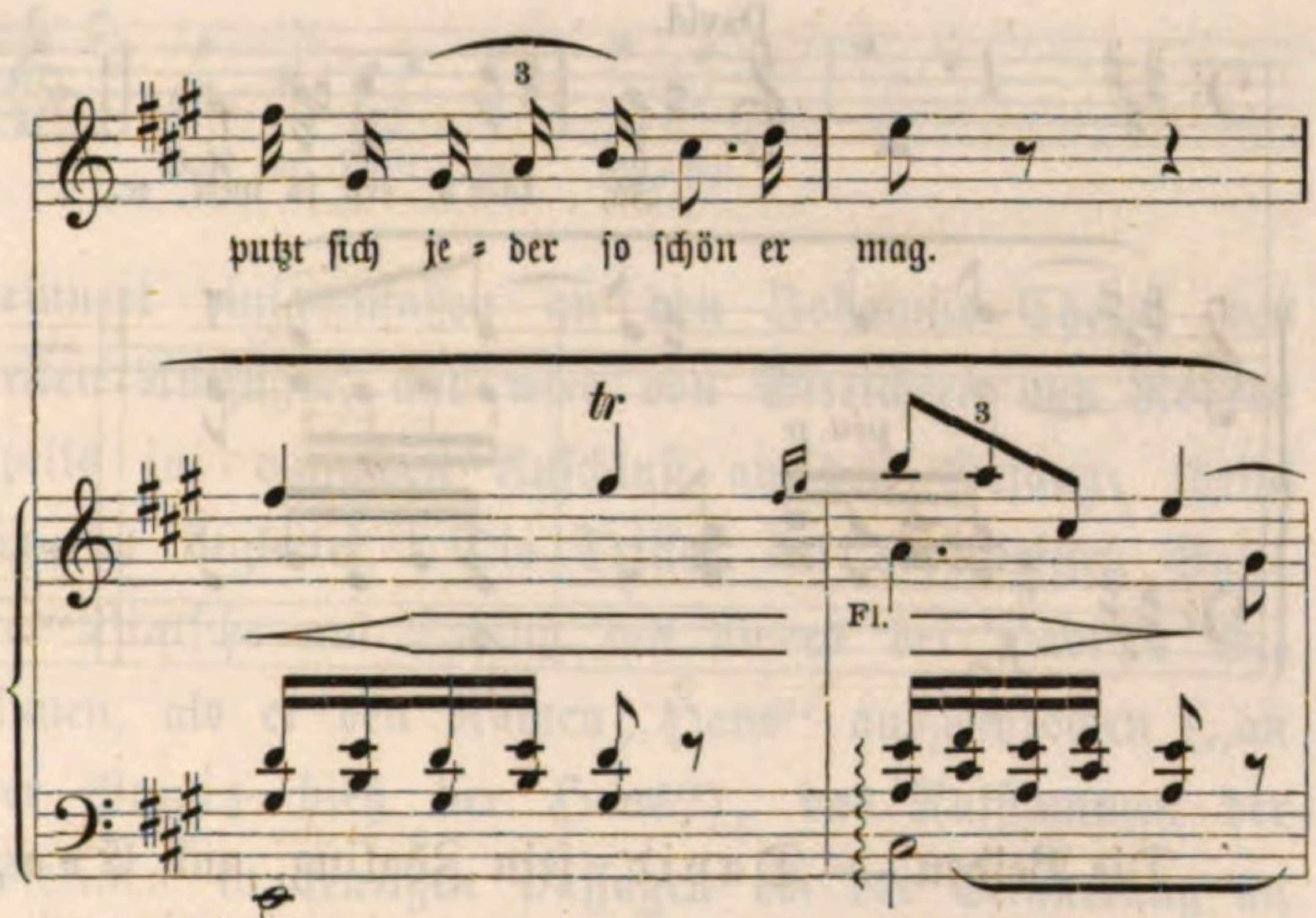
Nach Sachs' Worten: „Blumen und Bänder seh' ich dort, schaut hold und jugendlich aus!" tritt in Hoboen und Fagotten das Eva-Motiv zu dem David-Motiv: die beiden, das jugendliche Element vertretenden Motive vereinigt; liegt ja dem Menschen Sachs bei der Erinnerung an die Jugend auch die an seinen Liebling Eva, die holdeste Repräsentantin derselben, nahe. (P. 319; K. A. 240, 241.)
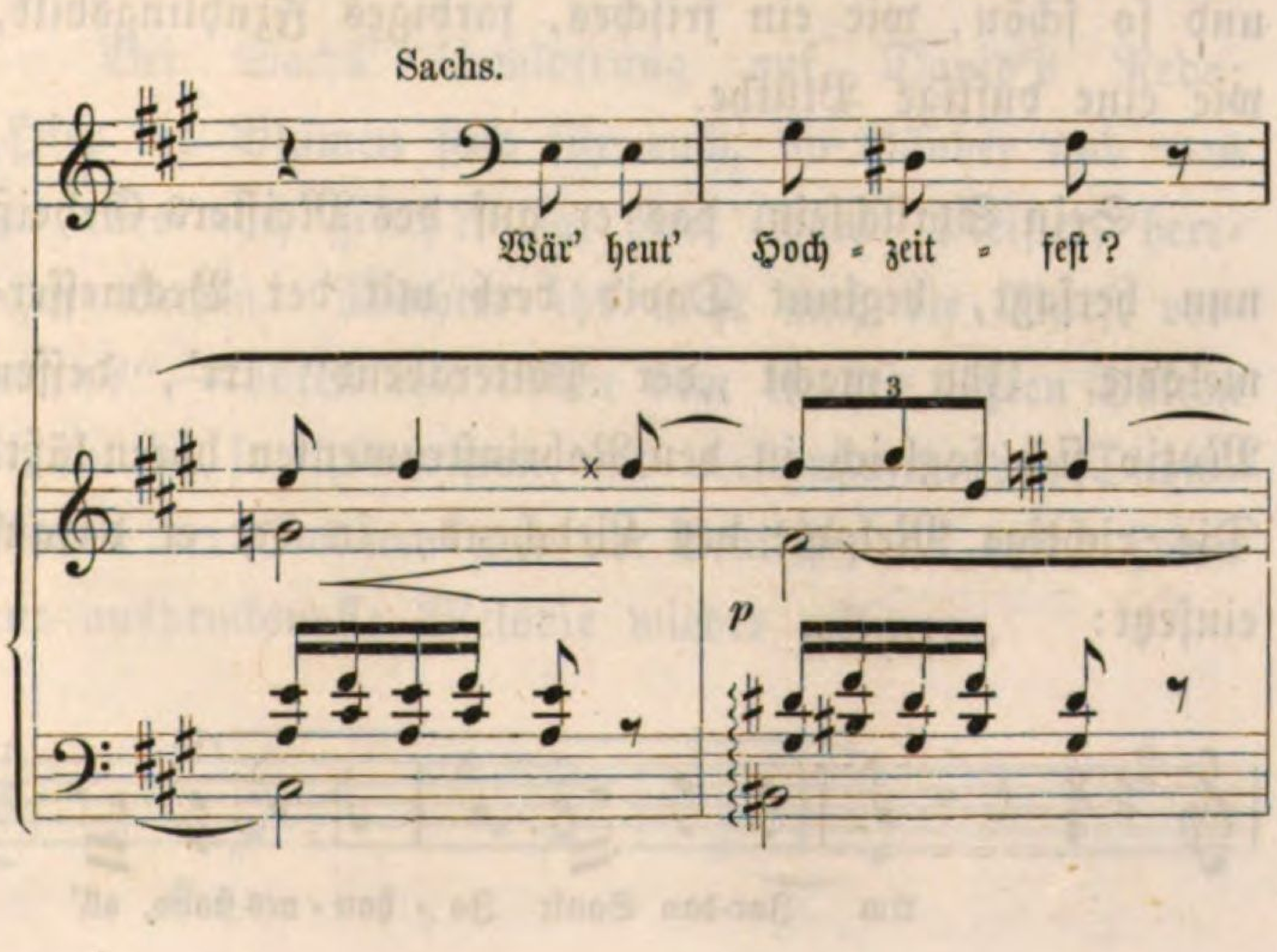
Sehr ruhig im Zeitmaaß.
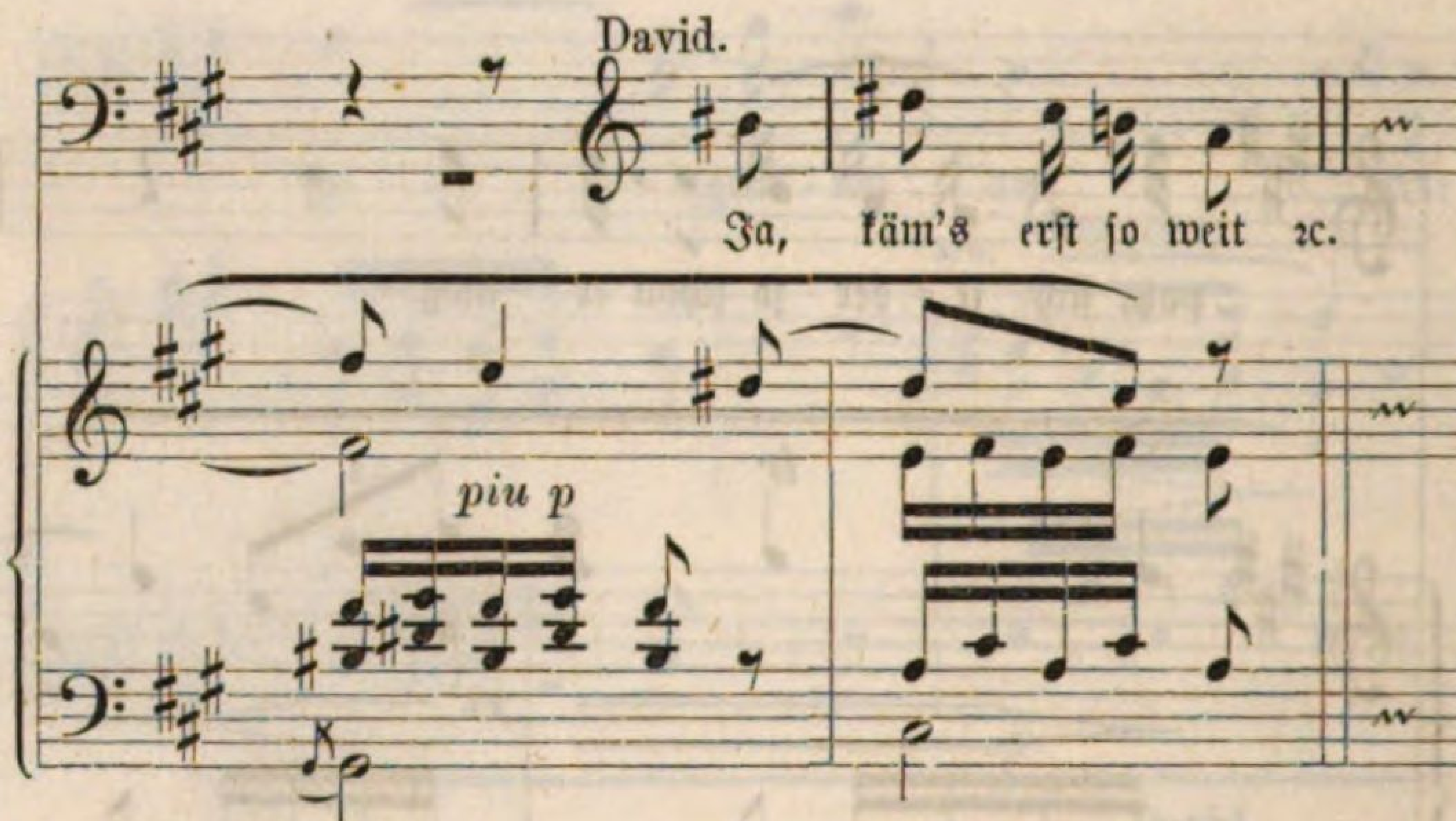



(Sachs sehr leise.)
Blu - - men und
pp dolce.
Bän - der seh' ich dort!
Streichqu.
pp
Fl. Clar.
pp
Schaut hold und
dol.


ju - - - gend - lich aus. Wie
Hb. Sehr zart.
David.
ka - men mir die in's Haus? Ei Mei - ster!
Hb.
p
Fag.
'sist heut' fest - li - cher Tag; da
Hb.
p
Fag.
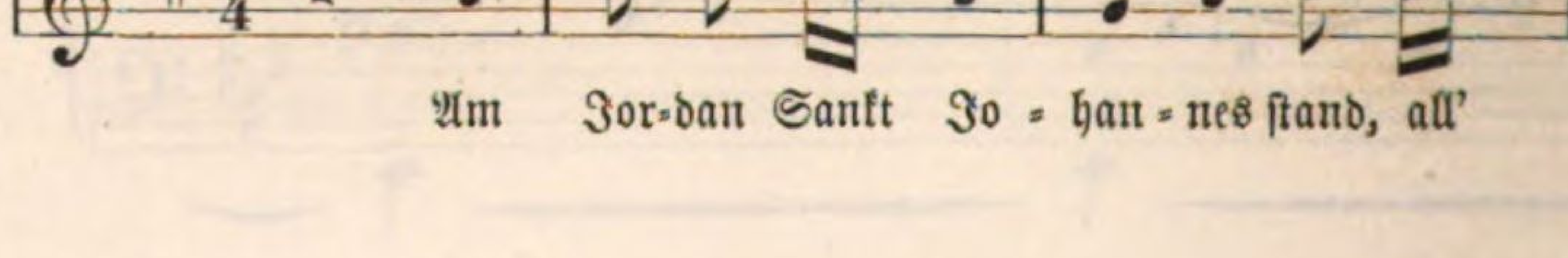

putzt sich je = der so schön er mag.
Fl.
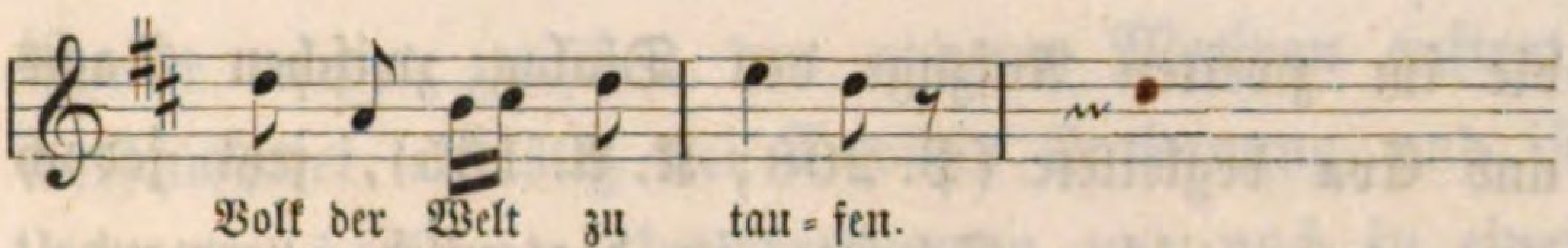

Sachs.
Wär' heut' Hoch = zeit = fest?
p



Die Beiden — David, sein Zögling, und Eva, sein geistiges Kind, — sind ihm, jener trotz alles „Knieriemens“, an's Herz gewachsen; sie sind die Spiegelbilder seiner eigenen Jugend, und darum verschmelzen sich ihre Motive in seiner Seele so einfach und so schön, wie ein frisches, farbiges Frühlingsbild, wie eine duftige Blüthe.
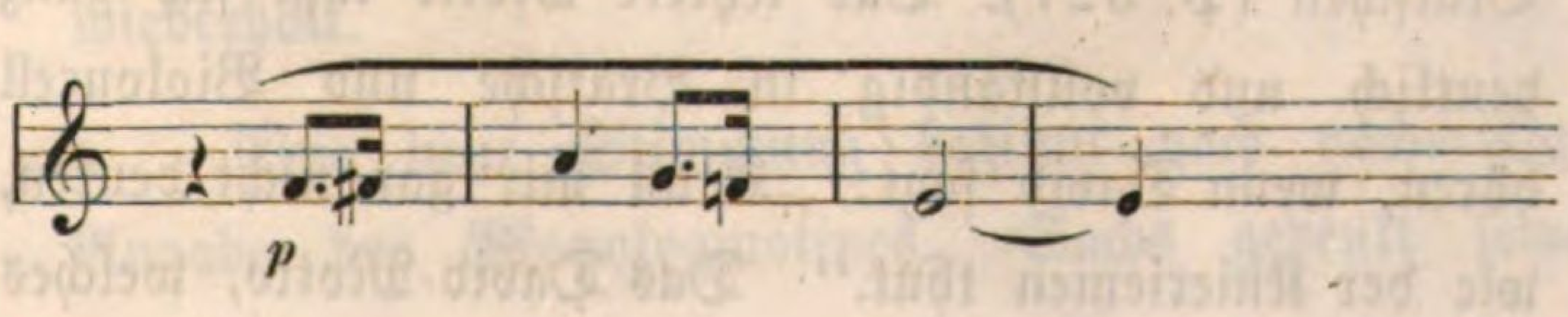
Sein Sprüchlein, das er auf des Meisters Geheiß nun hersagt, beginnt David derb mit der Beckmessermelodie. Ihn macht „der Polterabend“ irr', dessen Motiv sich sogleich in den Rohrinstrumenten hören läßt. Die richtige Melodie des Liedchens, in der er darauf einsetzt:
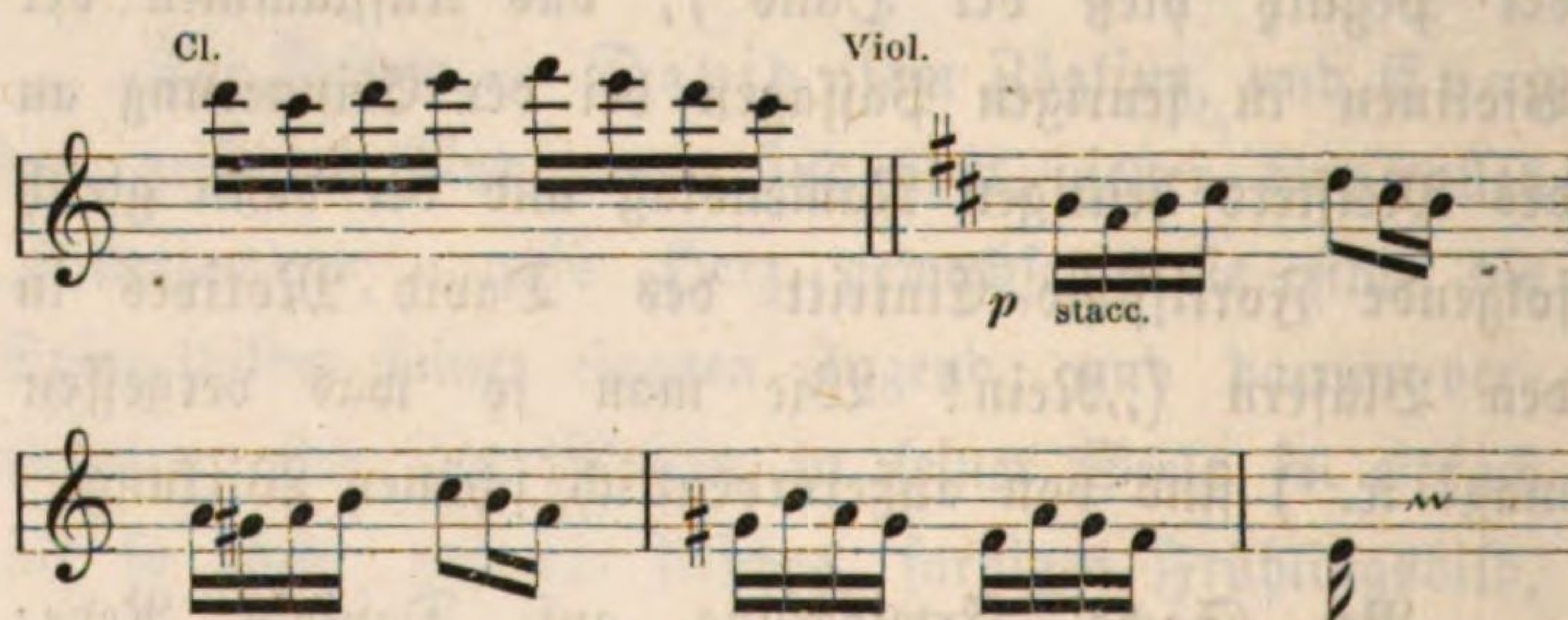




erinnert einigermaßen an den Johannis=Choral des ersten Aufzuges, und wird von Streichern und Röhren theils im einfachen Anschluß an den Gesang, theils figurirt begleitet. Die Triller auf der tiefsten Saite der Bratsche am Schluß des Liedes bei David's Besinnen, als er den Namen „Hans" ausgesprochen („an der Pegnitz hieß der Hans"), das Aufflammen der Violinen in feurigen Passagen bei der Erinnerung an des Meisters heutigen Namenstag und der dann gleich folgende Fortissimo=Eintritt des David=Motives in den Bläsern („Nein! Wie man so 'was vergessen mag! ꝛc.") sind von außerordentlich schöner Wirkung.

Bei Sachs' Erwiderung auf David's Rede: „Hier die Blumen sind für euch, die Bänder und was nur alles noch gleich? Ja, hier, schaut! Meister, herrlicher Kuchen! Möchtet ihr nicht auch die Wurst versuchen?" — hören wir neben dem in den letzten Takten Piano sich fortspinnenden und verschwimmenden David=Motive der Violinen und der Bratsche, im ersten Horn jene ausdrucksvolle Melodie wieder erklingen,



die im zweiten Aufzuge den Dialog zwischen Sachs und Eva begleitete (P. 208; K. A. 155), jetzt jedoch ihre chromatischen Schritte in diatonische verwandelt und dadurch einen freundlichern Ausdruck gewonnen hat. Bei den Worten: „Sollst mein stattlicher Herold sein!" bringen die Hörner, dann die Hoboen, Klarinetten und Fagotte das König David-Motiv, dessen zweiter Takt sich zum Folgenden, mit leicht hingeworfenen Anklängen an das erste Meistersingermotiv untermischt,



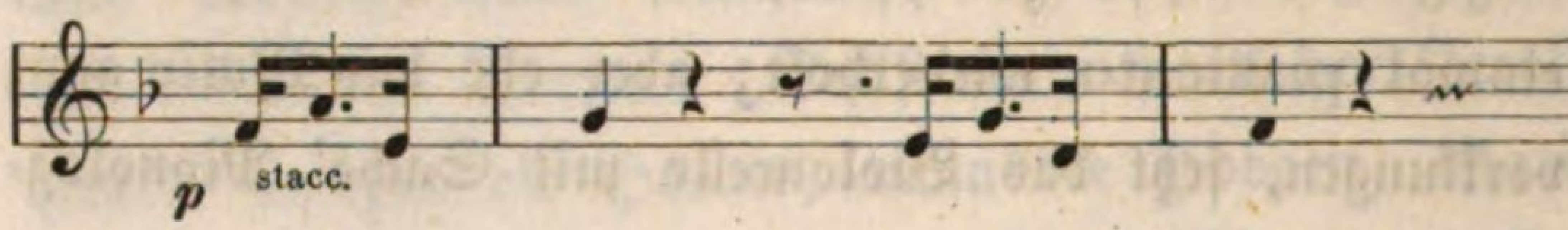
(P. 325, 326) für einige Takte fortspinnt, und bei David's: „Ich mein', daß der (Beckmesser) heut' sich nicht wichtig macht", vereinigen sich Anklänge an das Lauten- (Prügel- oder Polterabend-) Motiv und das erste Sachs-Motiv, die ersteren in Flöten, Hoboen und ersten Violinen, die anderen in zweiten Violinen und Bratschen (P. 327). Das letztere Motiv läßt sich ganz deutlich und vollständig in Bratsche und Violoncell hören, wenn David sagt: „Kann mir gar nicht denken, wie der Knieriemen thut." Das David-Motiv, welches

immer wieder zwischen den anderen Motiven auftrat, verschwindet allmälig bei David's Entfernung und ist zuletzt nach öfteren Unterbrechungen nur noch in einer einzigen Bratsche zu hören, die das letzte Achtel noch einmal pizzicato wiederholt; aber ehe das Motiv ganz verklungen, setzt das Violoncello mit Sachs' Monolog-motiv ein.

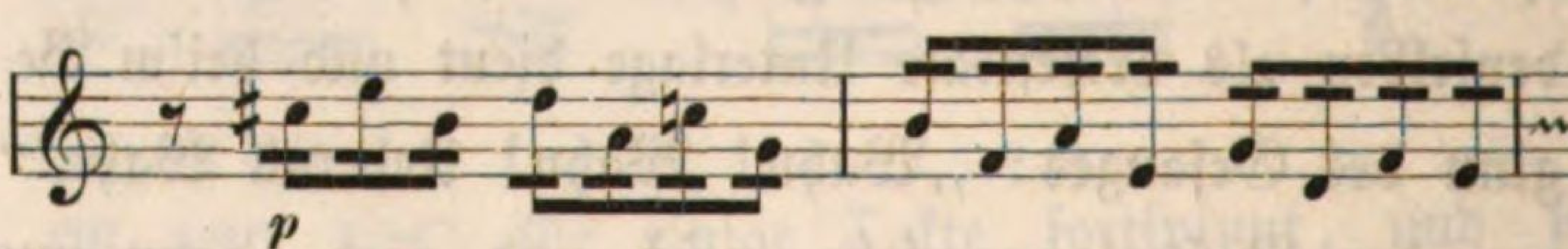
Treffend schildert diese Stelle, wie in des Mannes Geiste, der bei der eben stattgehabten Scene immer nur halb gegenwärtig, halb durch innere Betrachtungen abgezogen war, die Erinnerung an das eben Vorgegangene unbewußt schwindet und er nun ganz zu den ernsten Gedanken zurückkehrt, in die wir ihn anfänglich versunken fanden. Das mehrfach erwähnte und bereits charakterisirte Monolog- (zweite Sachs-) Motiv, das denselben als orchestrale Unterlage dient und bei'm Beginn des Gesanges: „Wahn! Wahn! Ueberall Wahn!" von der Baßposaune sehr weich und zart, dann nur von Streichinstrumenten intonirt wird (P. 329), weicht bei den Worten: „Steht's wo im Lauf, er schläft nur neue Kraft sich an &c." (P. 330) der bekannten Phrase des Probe- (Lenz-) Liedes: „Es schwillt, es schallt &c.", von Hörnern gegeben und von Hoboen mit Geigen wiederholt.

Eine neue Stimmung beginnt nach nochmaliger Angabe des Monologmotives. Sachs gedenkt seines

„lieben Nürenberg.“ Da ist es das Johannismotiv in verkürzter Gestalt und veränderten Intervallenschritten



mit auf die Pausen fallenden Paukentriolen, welches im Quartett und dem nach und nach hinzutretenden Bläserchor von Piano bis zu einem breiten, wuchtigen Fortissimo anschwillt. Bei der weiteren Erinnerung an die Ereignisse, welche in vergangener Nacht die Ruhe der sonst so friedsamen Stadt störten, erscheint obige Figur in immer lebhafterem Tempo, und allmälig bilden sich daraus diese Geigentremolo's:



die schon mehr an das Lauten- oder Prügelmotiv erinnern, wenigstens in dasselbe vorbereitend einmünden, das endlich bei den Worten: „Nun muß es Prügel regnen“ in voller Gestalt erscheint, um einige Takte später auf einem verminderten Septimenaccorde jäh ababzuschließen. (P. 331—334; K. A. 249, 250.)

Die Umbildung des festlichen Johannismotives in das polternde Prügelmotiv geschieht so allgemach, so
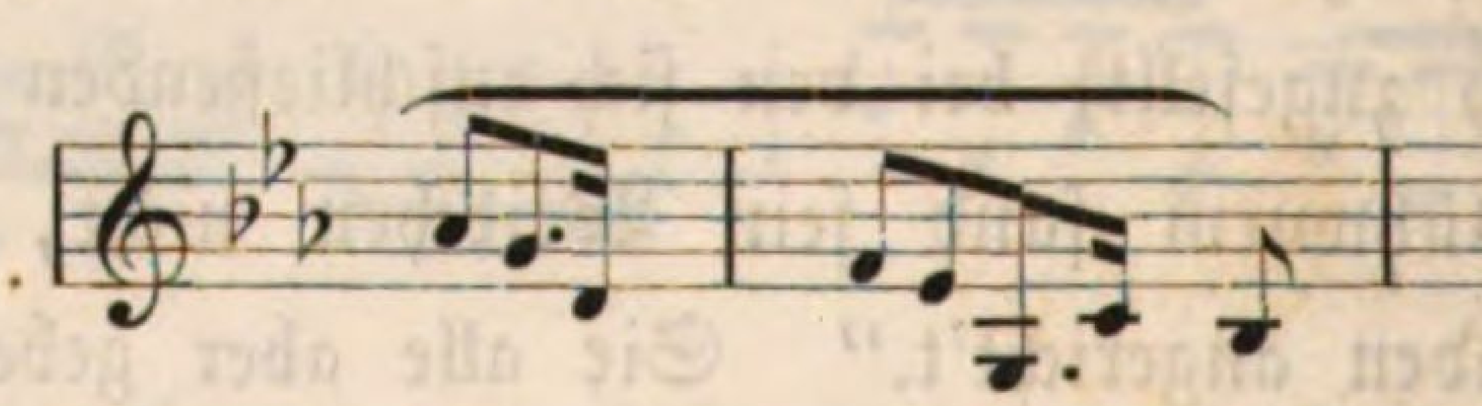
unmerklich, ganz so wie gestern — „Gott weiß, wie das geschah?“ — die friedlichen Straßen der in festlicher Erwartung begriffenen Stadt Zeugen nächtlicher Rauferei wurden. Nach einer Generalpause erinnert uns die Synkopenmelodie in hohen Violin- und Bratschentönen mit Harfenbegleitung an die unfreiwilligen Zuschauer jener Scene, das liebende Paar, und die Worte: „Ein Kobold half wohl da“ werden durch das Beckmesser-Motiv in tiefen Klarinettentönen illustrirt.

Das phantastische und magische Weben einer Johannis-Sommernacht — eines der vielen unbeschreiblich schönen Stimmungsbilder der Tondichtung — umwogt und umschwirrt uns in der zauberisch - gaukelnden Pianissimo - Begleitung der Instrumente (erste Hoboe, Klarinette, zweite Violine und Bratsche, denen die Harfe sich zugesellt) bei den sich anschließenden Worten: „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht, der hat den Schaden angericht't.“ Sie alle aber geben, unter den aushaltenden tiefen Tönen der zweiten Klarinette in A, in köstlicher humoristischer Charakterfärbung, das Polterabendmotiv. Es ist, als ob eine leichtbeschwingte neckische Fee mit ihrem zarten, duftigen Gespinnst den derben Realismus umkleide. Noch spielt zu den folgenden: „Der Flieder war's, Johannisnacht!“ dieses Motiv in der ersten Flöte, der ersten Hoboe, der zweiten Klarinette und den Violinen, unter den breiten

gedämpften Accorden der Hörner, den Pianissimo-Trillern der Pauken, fort, zuletzt in Stärke und im Zeitmaß mehr und mehr nachlassend. — „Nun aber kam Johannistag!" Da tritt das vollständige Johannisfestmotiv auf, zu dem sich bald die Melodie des Minne-(Traum-) Liedes gesellt, das Sachs' ahnungsvoller Geist hier gleichsam voraus vernimmt.

Harfenklänge, mit gehaltenen Tönen der Rohrinstrumente und Hörner auf dem Es-dur-Dominant-Septimenaccorde (in zweiter Umkehrung), der unmittelbar dem Nonenaccorde der fünften Stufe von C-dur folgt, kündigen die Erscheinung des ritterlichen Sängers an. (P. 335—338; K. A. 251—253.)
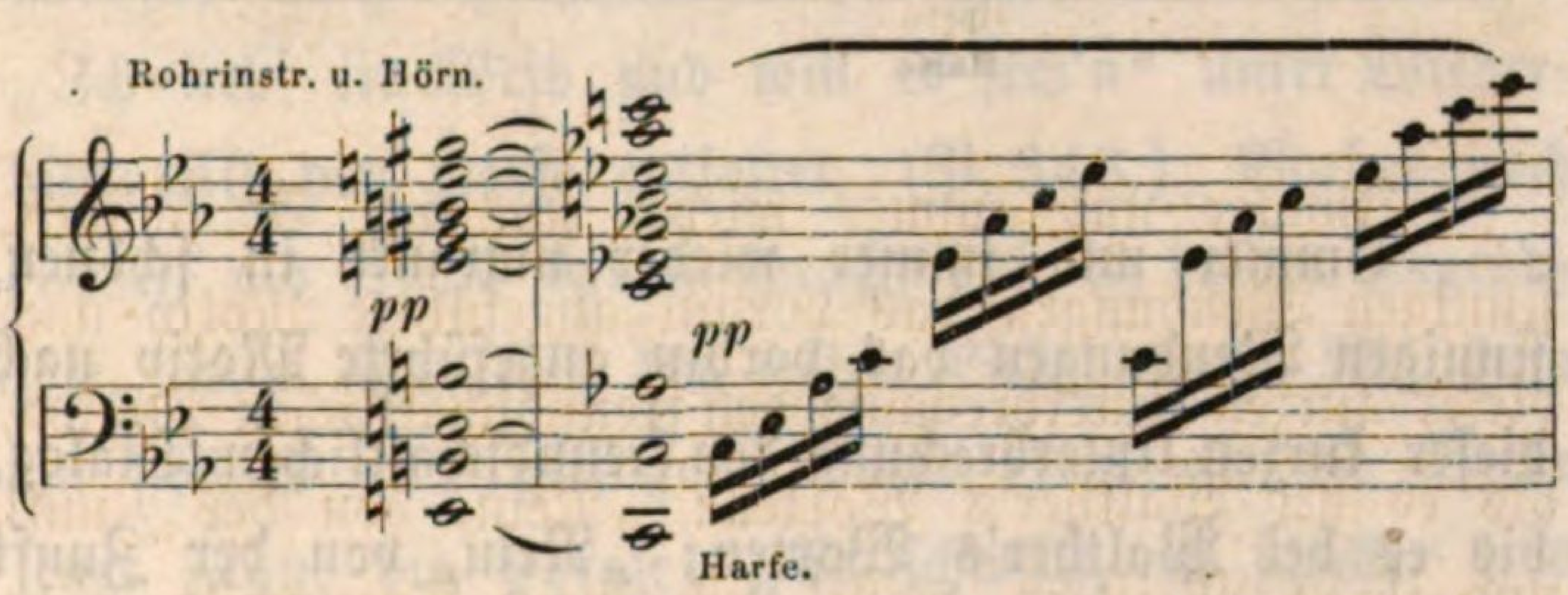
Zu dem nun folgenden Dialoge zwischen ihm und Sachs wird diese Figur:
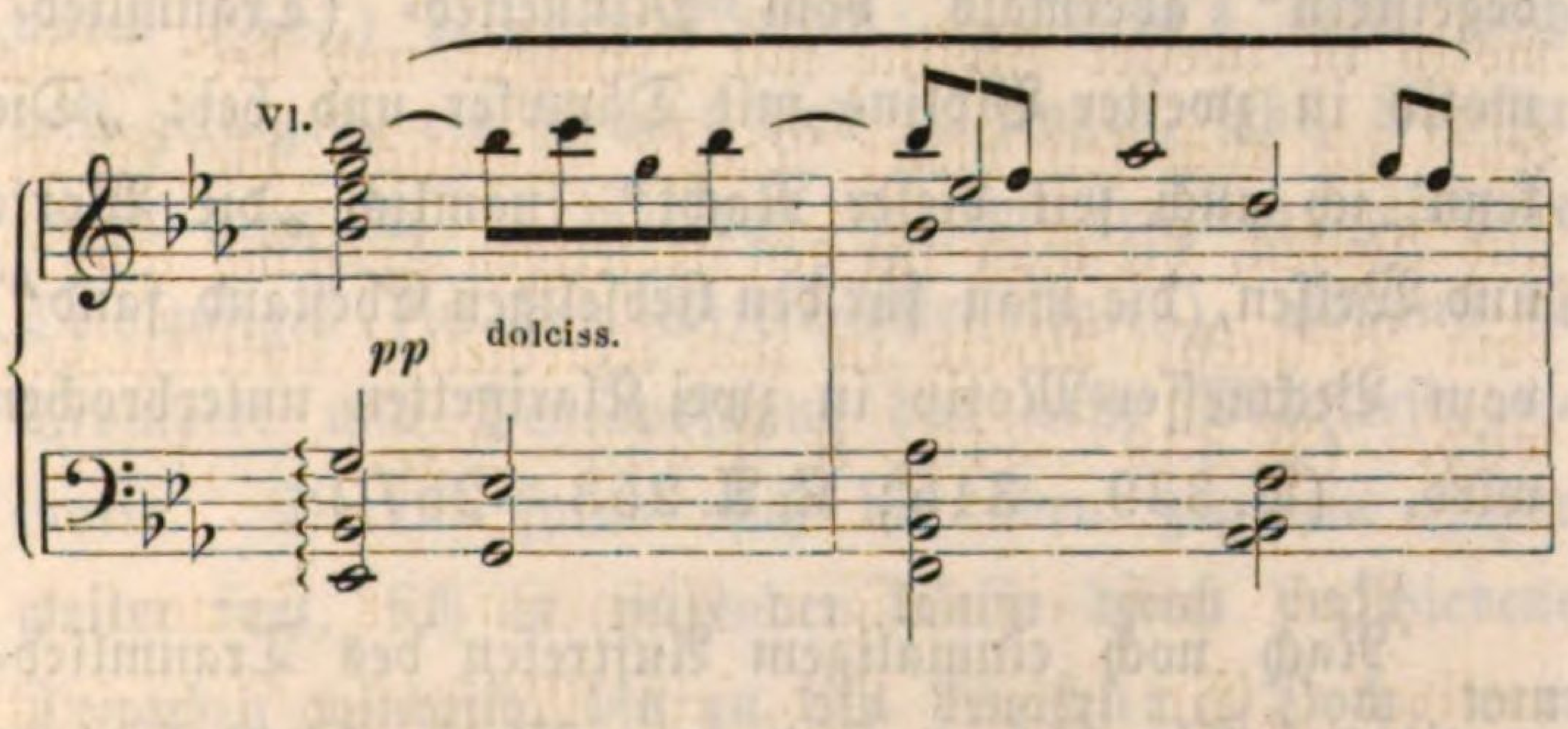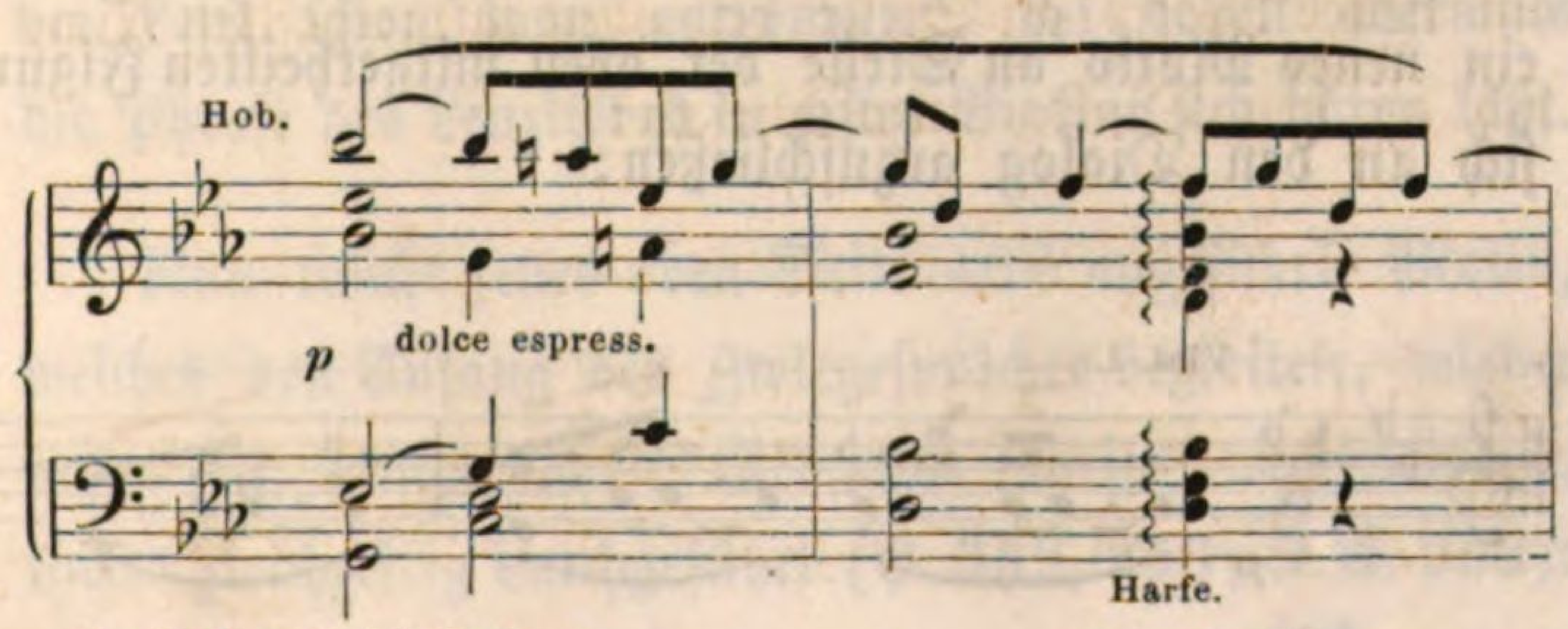


durchgeführt, die in ihren ersten fünf Noten, wenigstens der rhythmischen Gestaltung nach, an das Johannis-Motiv erinnert, mehr noch aber durch Verkürzung der ersten Note und durch Verkleinerung aus dem Monologmotiv entstand.
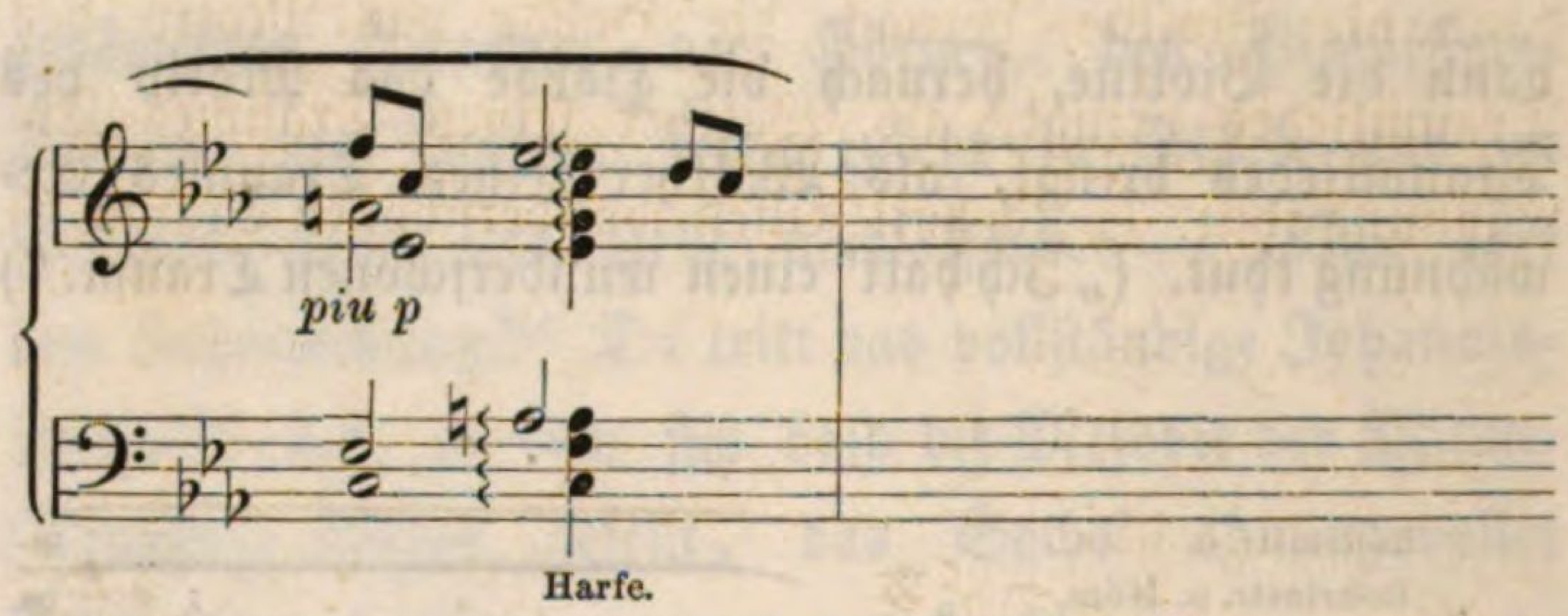
Aetherisch ertönen die gehaltenen Harmonieen der Bläser mit den Harfenaccorden dazwischen, über denen

dann die Violine, hernach die Hoboe das Motiv des Traumliedes bringt, als Walther seines Traumes Erwähnung thut. („Ich hatt' einen wunderschönen Traum.")
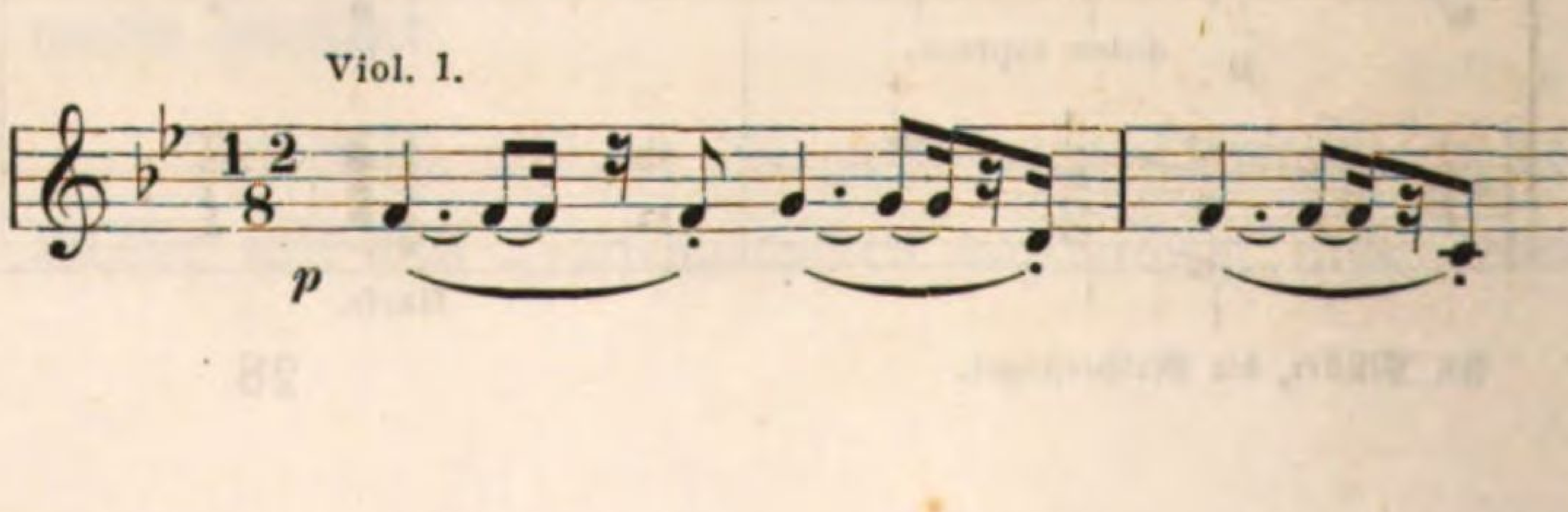




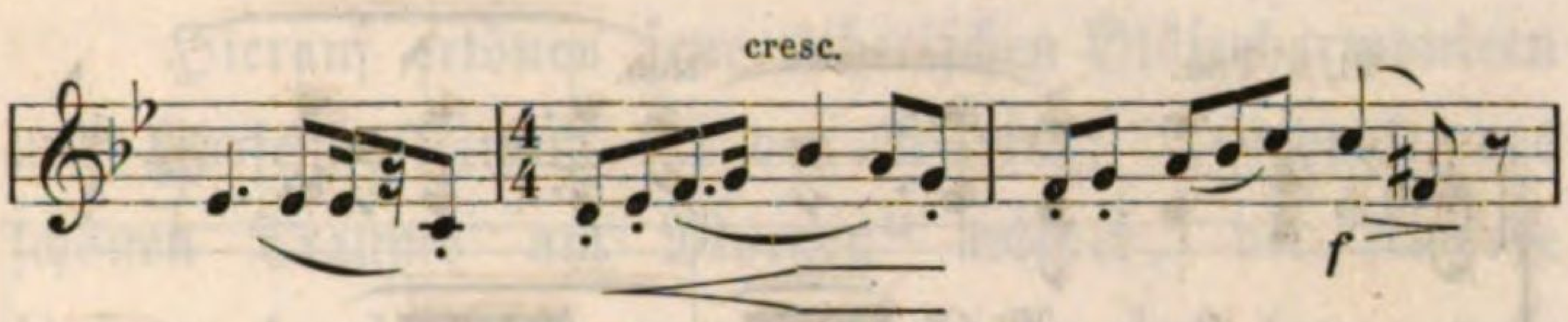




Immer und immer wieder umrankt in schönen, sinnigen Wendungen das vorhin angeführte Motiv nach dieser kurzen Unterbrechung den freundschaftlichen Dialog, bis es bei Walther's Worten: „Nein, von der Zunft und ihren Meistern wollt' sich mein Traumbild nicht begeistern" abermals vom Minnelied- (Traumlied-) motiv in zweiter Violine mit Dämpfer und bei: „Die kenn' ich auch seit dieser Nacht" (nämlich „die Worte und Weisen, die man für den liebseligen Ehestand fand") vom Beckmesser-Motiv in zwei Klarinetten unterbrochen wird. (P. 339 – 345; K. A. 253—257.)
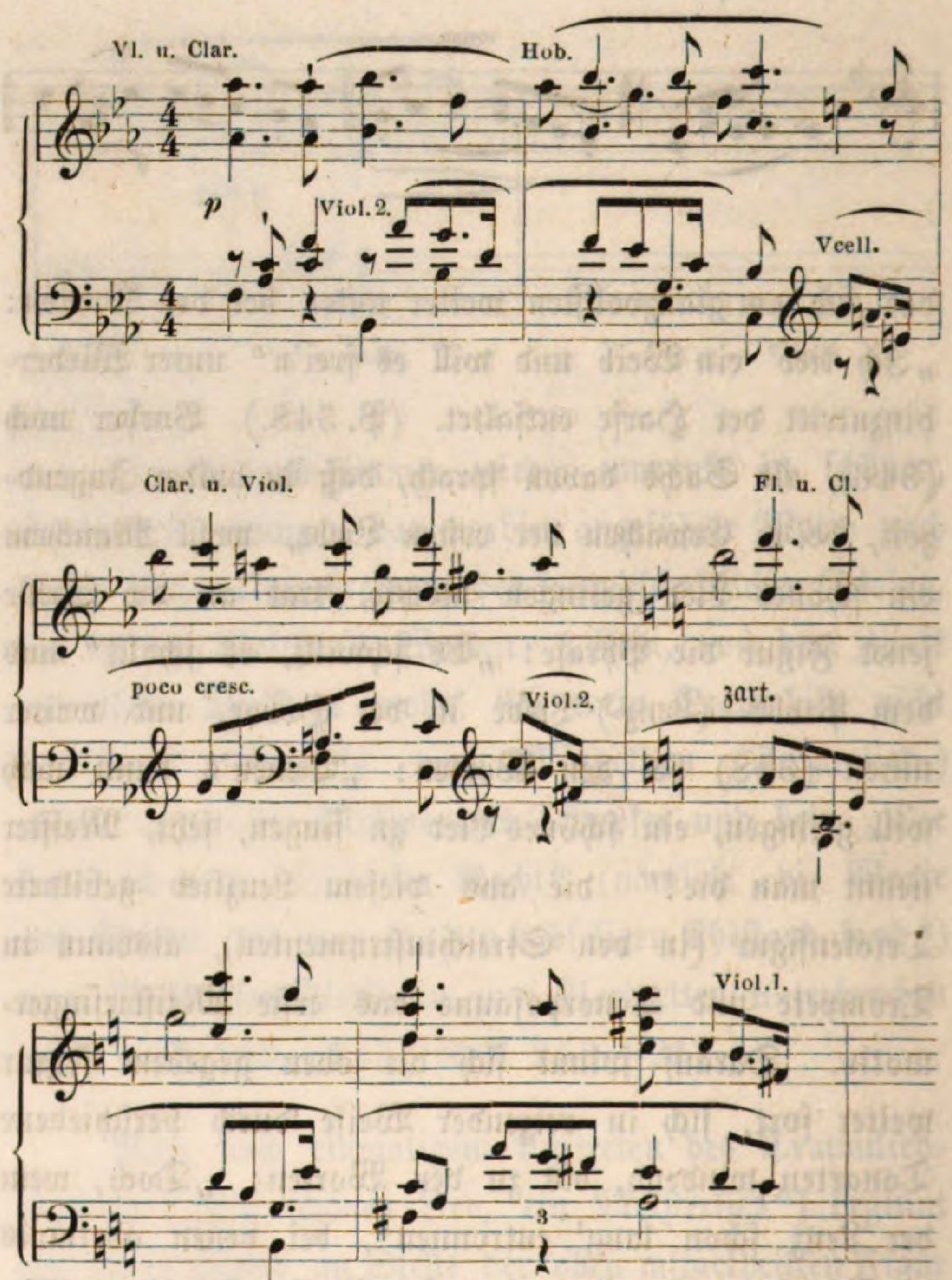
Nach noch einmaligem Auftreten des Traumlied-motives („Ein schönes Lied, ein Meisterlied") beginnt ein neues Motiv an Stelle der oben mitgetheilten Figur sich an den Dialog anzuschließen:





das sich am glanzvollsten weiter unten bei den Worten: „Ich lieb' ein Weib und will es frei'n" unter Wiederhinzutritt der Harfe entfaltet. (P. 348.) Vorher noch (346), als Sachs davon sprach, daß in holder Jugendzeit, bei'm Erwachen der ersten Liebe, wohl Manchem ein schönes Lied gelingen mochte, trat an die Stelle jener Figur die Phrase: „Es schwillt, es schallt" aus dem Probe- (Lenz-) Liede in der Hoboe, und weiter unten (348) bei den Worten: „Denen's dann noch will gelingen, ein schönes Lied zu singen, seht, Meister nennt man die!" die aus diesem Lenzlied gebildete Triolenfigur (in den Streichinstrumenten), alsdann in Trompete und Tenorposaune das erste Meistersingermotiv. Darauf spinnt sich die oben gegebene Figur weiter fort, sich in reizender Weise durch verschiedene Tonarten windend, bis zu den Worten: „Doch, wem der Lenz schon lang' entronnen", bei denen abermals die Phrase des Lenzliedes in erster Violine sich hören läßt.
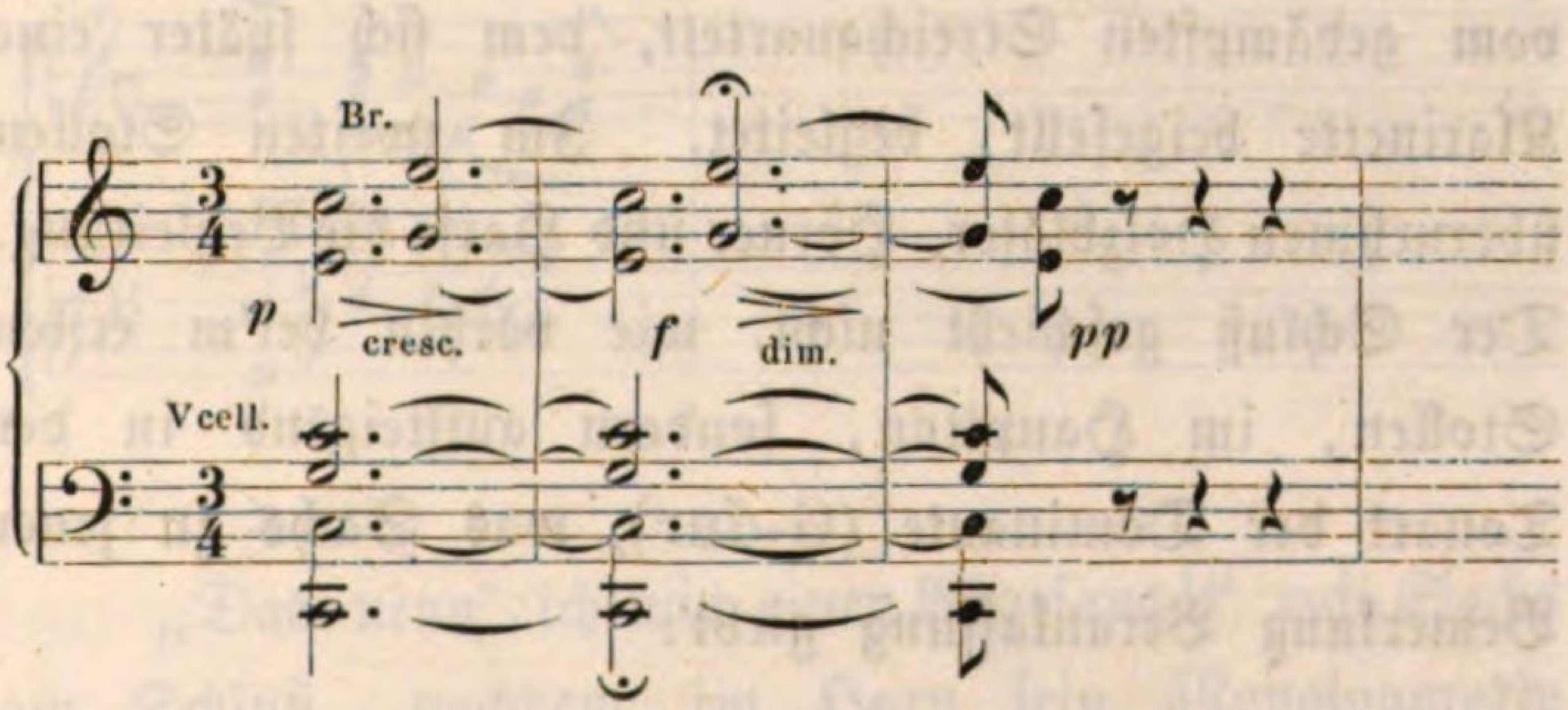
Nun taucht jenes oben Seite 408 angeführte Motiv, welches den Anfang des Zwiegespräches begleitete, wieder auf, mit dem zweiten Gedanken theils wechselsweise, theils gleichzeitig durchgeführt. (P. 352, 353; K.A. 262):
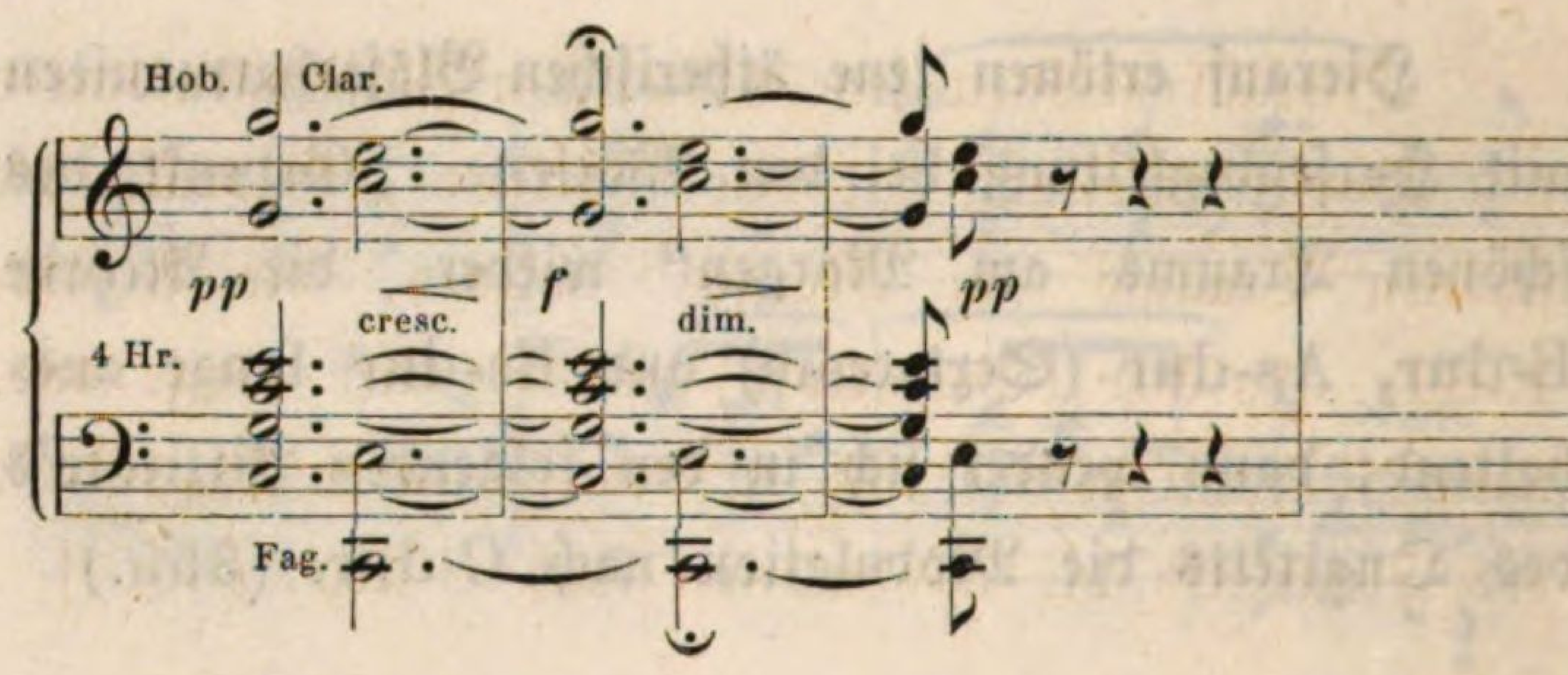


Eine flüchtige Andeutung des Abgesanges von Walther's Minnelied in Hoboe und Klarinette folgt bei den Worten (354): „'sind Freunde, stehen gern sich bei", — Traum und Dichterei.

Hierauf ertönen jene ätherischen Bläserharmonieen mit Harfenbegleitung bei den Worten: „Gedenkt des schönen Traums am Morgen" wieder, die Accorde E-dur, As-dur (Sextaccord) und Es-dur lange aushaltend; dann wendet sich in den folgenden Pizzicato's des Quartetts die Modulation nach C-dur. (355.)

Zwei lange Fermaten auf dem C-dur Dreiklang leiten das Traumlied (Minnelied) Walther's ein. Die erste wird nur von den getheilten Violen und Violoncelli's gehalten,



schwillt in der Mitte bis zum Forte an und verklingt dann allmälig bis zum Pianissimo-Hauch, um auf dem letzten Achtel gleichsam unmerklich von den Holzbläsern und Hörnern abgenommen zu werden, die den Ton in ähnlicher Weise anschwellen und verschwinden lassen:
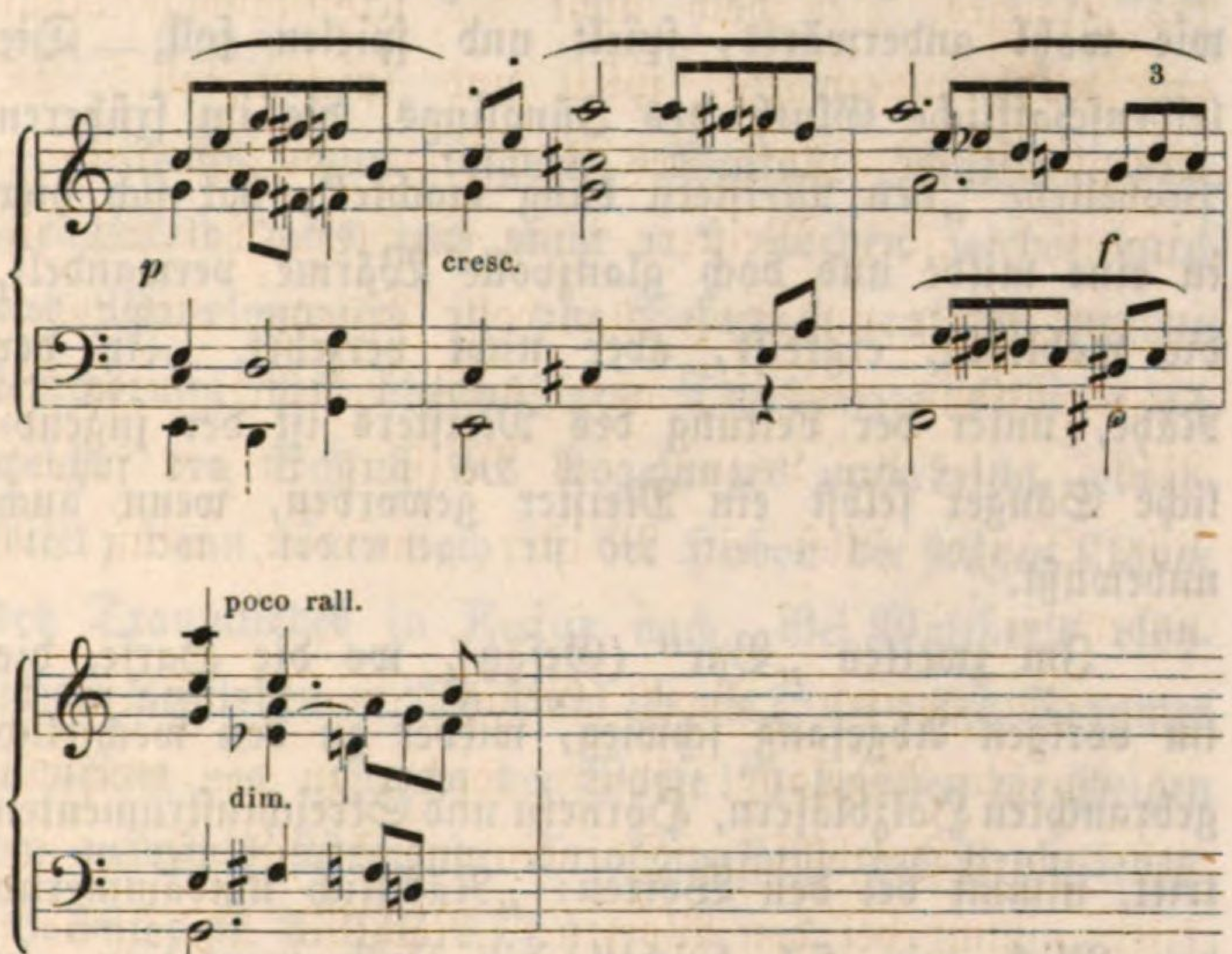


Ein Harfenlauf begleitet beide Accorde.

Der nun beginnende erste Stollen des Traumliedes, dessen Melodie früher, bei der Vorführung der Motive, vollständig mitgetheilt wurde, wird einfach vom gedämpften Streichquartett, dem sich später eine Klarinette beigesellt, begleitet. Im zweiten Stollen übernehmen Holzbläser, Hörner und Harfe die Begleitung. Der Schluß geschieht nicht, wie vorhin bei'm ersten Stollen, im Hauptton, sondern aufsteigend in der Tonart der Dominante (G-dur), was Sachs zu jener Bemerkung Veranlassung giebt:

> Ihr schlosset nicht im gleichen Ton:
> Das macht den Meistern Pein;
> Doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
> im Lenz wohl müss' es so sein.

Der Abgesang, der, je mehr er sich dem Schluß nähert, um so höher an Schwung und Begeisterung wächst, und in welchem sich Holzbläser, Hörner und Quartett am Accompagnement betheiligen, gipfelt sich

zuletzt in dem hohen A der Tenorstimme, zu dem die Streichinstrumente die vorher in der Singstimme angeregte Achtelbewegung fortsetzen.



„Das nenn' ich mir einen Abgesang!" ruft Sachs am Schluß, nachdem im Horn sein Monologmotiv gehört wurde. Und wer wollte nicht eben so gerührt, als begeistert in diesen Ausruf einstimmen? Die mächtige Wirkung dieses Gesanges ruht fast einzig in seiner reizvollen, flüssigen, schwunghaften Melodik. So nur kann die Jugend, die edelste, so nur kann das tiefste Gemüth singen, so nur die hohe Liebe aus reiner und voller Brust tönen. Mit den übrigen Ausdrucksmitteln

ist in weiser Sparsamkeit hier verfahren. Die Harmonie ist einfach, und das Gleiche gilt von der Instrumentation, die, bei aller Anmuth und Abwechslung des Klanges, hier doch nicht die selbstständige Rolle, wie wohl anderwärts, spielt und spielen soll. Die leidenschaftliche Gluth des Jünglings, die im früheren Probeliede „den Meistern bang machte", hat sich hier in eine milde und doch glanzvolle Wärme verwandelt, die wohlthut, ergreift, aber nicht verzehrt. In der Nähe, unter der Leitung des Meisters ist der jugendliche Sänger selbst ein Meister geworden, wenn auch unbewußt.

Im zweiten „Bar" (Gesätz), wo die Harfe, die im vorigen Abgesang schwieg, wieder zu den wechselnd gebrauchten Holzbläsern, Hörnern und Streichinstrumenten tritt, nimmt bei den Worten: „Nächtlich umdämmernd der Blick mir sich bricht" die Instrumentation ein dunkleres Kolorit an. Hier schweigen Violinen, Harfe und die höheren Blasinstrumente. Nur Bratsche, zwei Violoncelli und ein aushaltendes zweites Fagott begleiten den Gesang, wozu später noch Hörner, erstes Fagott und Baß sich gesellen. Bei den Worten: „Lieblicher Quell auf stiller Höhe dort mir rauscht" setzen die Violinen, aber nur die tiefe Saite benutzend, wieder ein. Erst als es heißt: „Zu Tanz und Reigen, in Laub und Zweigen", von wo an die Harfe sich in reichen Accordpassagen betheiligt, tritt die Klarinette,

dann die Hoboe wieder auf, die am Schluß bei dem gehaltenen Tenor-A, „im Lorbeerbaum“, die, vorhin den nun aushaltenden Streichinstrumenten zugetheilt gewesene Achtelbewegung ausführen. (P. 355—364; K.A. 264—270.)

Sachs' nun folgende Worte: „Freund, euer Traumbild wies euch wahr &c.“ werden wieder durch das Monologmotiv in den Posaunen auf der zweiten Umkehrung des übermäßigen Dreiklanges (gis c e), welcher den Schluß des Abgesanges unterbricht, eingeleitet; dann tönen noch in der Hoboe die seligen Klänge des Traumliedes in E-dur nach. Bei Walther's plötzlichem Aufstehen („Wo fänd' ich die?“ — des Traumes Deutung — „Genug der Worte!“) bringen die Geigen die aufwärts stürmende Triolenpassage des Probeliedes. (P. 365; K.A. 270, 271.)

Reich ist die Kombination der Motive bei der nun folgenden Rede des Sachs: „Dann That und Wort am rechten Ort! Drum bitt' ich, merkt mir wohl die Weise &c.“ (P. 366; K.A. 271.) Der gangartige, aus dem Johannis-Motiv gebildete Satz; die Melodie des Traumliedes („merkt mir wohl die Weise“); eine Andeutung des ersten Meistersingermotives in den Bässen („und singt ihr sie in weit'rem Kreise“); die oben Seite 408 angeführte, den früheren Dialog begleitende Figur nach den, von der ersten Klarinette gebrachten
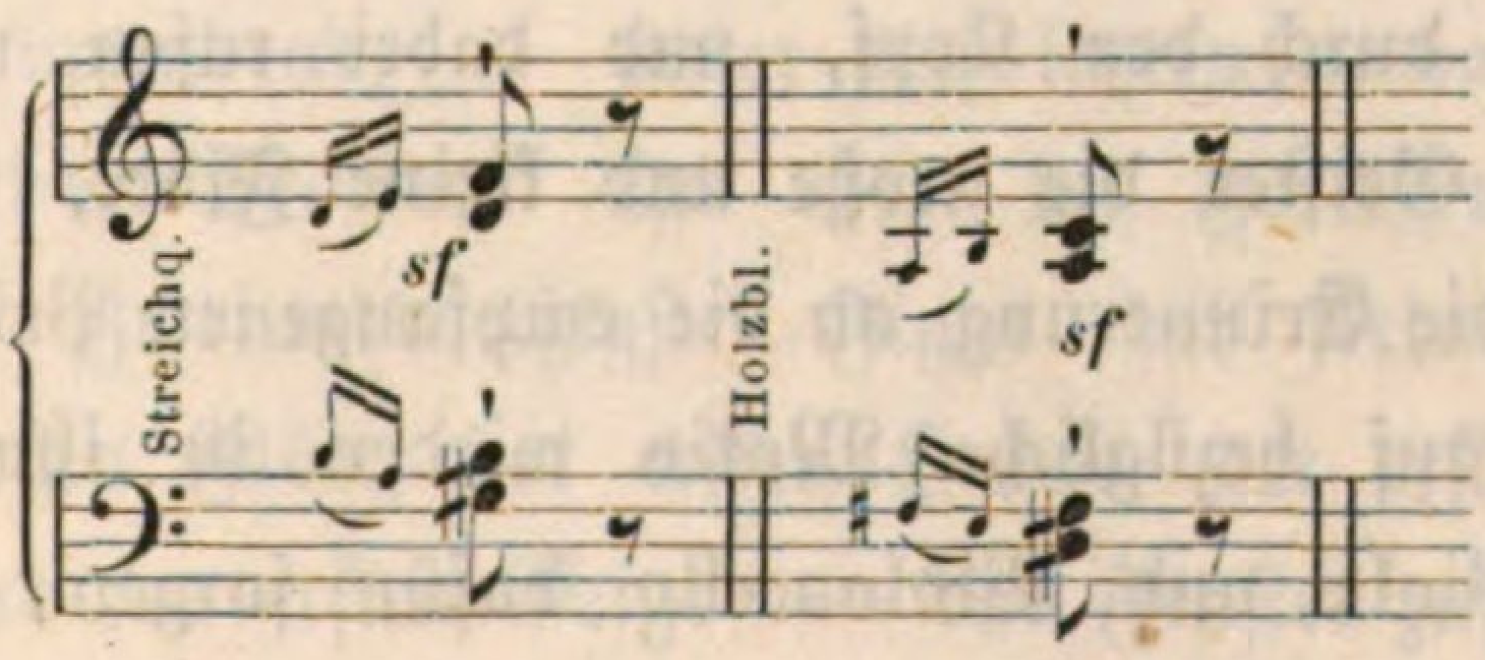
ersten beiden Takten des Abgesanges („so haltet mir auch das Traumbild fest"); das Rittermotiv in den Bläsern zugleich mit dem eben erwähnten Traumlied-motiv im Violoncello („Euer treuer Knecht fand sich mit Sack und Tasch' zurecht"); das Eva-Motiv in der Klarinette („die Kleider, d'rin am Hochzeitsfest daheim ihr wolltet prangen"), — alle diese Motive treten in so mannigfachem Wechsel, in so verschiedenen Zusammenstellungen auf, daß es unmöglich ist, jede einzelne Kombination anzuführen. Aber bewunderungswürdig ist ihr Zusammenwirken, die Harmonie dieser Melodieen, zur Einheit des Gedankens, der Situation.

Ein glanzvoller marschartiger Satz aus dem Johannis-Motive geht dem Abgang der beiden Männer voraus, und noch nach deren Entfernung hören wir in den Instrumenten dieses und das Traumliedmotiv nachklingen. (P. 367—370; K. A. 271—273.)

Plötzlich beginnt ein Tremolo in den Violinen und der Bratsche, und gar kläglich ertönt dazu das Beckmesser-Motiv. Der, den es repräsentirt, lugt eben durch die Ladenthüre und tritt bei dem nun erklingenden Lauten- (Prügel-) motiv, das nach und nach ein immer rascheres Zeitmaß annimmt, in die Werkstatt des Sachs. Eine Fülle musikalischen Humors und scharfer charakteristischer Zeichnung entfaltet die nun folgende ergötzliche Scene. Alle bitteren Erinnerungen an die gestern
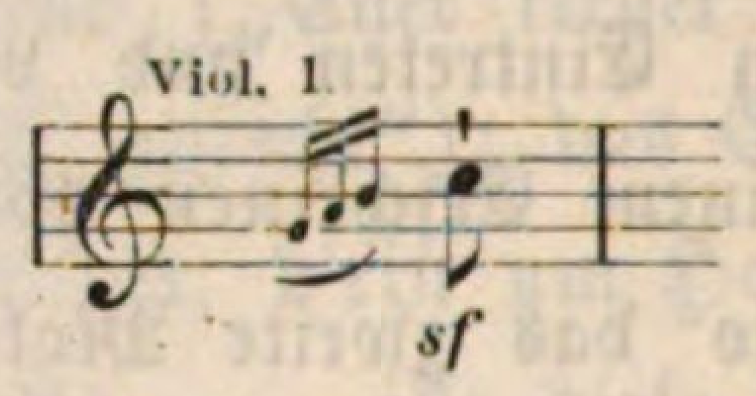
erlittene Unbill und das damit Zusammenhängende, die durch Beckmesser's Seele gehen, spiegeln sich in dieser Musik wieder.

Gleich bei'm Eintreten und voraus in kürzerer Andeutung bei seinem Erscheinen vor dem Laden läßt sich im Violoncello das zweite Motiv des Sachs, zu welchem Dieser früher die Worte: „Wahn! Wahn! Ueberall Wahn!" sang, hören: denn der arme Tropf befindet sich in vielfachem Wahn. Das merkerische Bewußtsein will sich eben wieder geltend machen — wir vernehmen in Klarinetten, Fagotten und dann in den Streichinstrumenten das Merkermotiv —. Da ruft der Schusterschemel eine unangenehme Erinnerung in ihm wach, nachdem vorher die Instrumente, welche sich in das Merkermotiv theilten (Klarinette, Fagotte, — Violinen, Bratschen, Cello —), sich umgekehrt auch in die Rucke und Zucke getheilt,



die den Hinkenden, Rücken und Kniee Streichenden gar schmerzhaft peinlich durchdringen. Der Schemel stieß ihn unbarmherzig von sich, als er auf ihm ausruhen

wollte, während die Bratsche unter den gehaltenen Tönen der Röhre das Lautenvorspiel anhebt: denn er fährt schnell schmerzhaft wieder auf.



Diese merkerischen Rucke und Zucke erinnern lebhaft an die gleichen Hoboefiguren bei Beckmesser's Anrede an Walther in der Freiungsscene des ersten Aktes: „Herr Ritter, wißt, Sixtus Beckmesser Merker ist ꝛc." (P. 129; K.A. 89, 90.) Es liegt so ein Stückchen Nemesis jetzt darin.

Das erste Sachs-Motiv (Schustermotiv), das ihn an die ominösen Schuhe und seinen Todfeind gemahnt, ertönt im Violoncello, erst Piano, dann an Stärke wachsend. Die Töne der Laute, von der Viole, dann von der ersten Violine nachgeahmt, schwirren ihm immerwährend durch den Kopf, und dabei rufen wie kleine neckische Geister die große und kleine Flöte, sowie die Hoboe die Erinnerung an die empfangenen Prügel durch das darauf bezügliche Motiv wieder in ihm herauf, indeß Viole und Violoncello dafür sorgen, daß der tückische Schuster nicht in Vergessenheit gerathe. Wie ein böser Dämon verfolgt ihn das immer hastiger und stärker auftretende Prügelmotiv, bis es ihm eine Trompete in die Ohren schreit.

Als er sich bei dem Blick auf Pogner's Haus in die Brust zu werfen sucht, hören wir das Merkermotiv wieder; aber sogleich fällt ihm der Ritter ein — die Holzbläser bringen das Rittermotiv, — und das beschwört neue bittere Gedanken herauf. Zwar sucht er mit Selbstgefühl gegen dieselben anzukämpfen: „Wer sich's getrau', der komm' und schau'"! Diese Phrase aus seinem Liede erklingt, mit trotziger Verzweiflung herausfordernd, in den Streichinstrumenten. Aber wie ihn verspottend bringen oben die erste Flöte, die Hoboen und Klarinetten immer die zwei ersten Noten des Rittermotives dazu, die nach und nach immer rascher werden und zuletzt gleichsam in ein Gelächter ausbrechen, um dann wieder nach dem Prügelmotiv überzuleiten, das sich nun in Flöten, Hoboen und Klarinetten und zuletzt in dem Streichquartett sehr geltend macht. Denn der Gute glaubt die Verhöhnung der Weiber und Buben auf der Gasse zu vernehmen, so daß er, sich wüthend abwendend, — unter den letzten anwachsenden Phrasen des Motives und der im Fortissimo aufsteigenden Zweiunddreißigstel-Figur der kleinen, der ersten großen Flöte, der ersten Hoboe, der ersten Klarinette und der ersten Geige — das Fenster zuschmeißt.
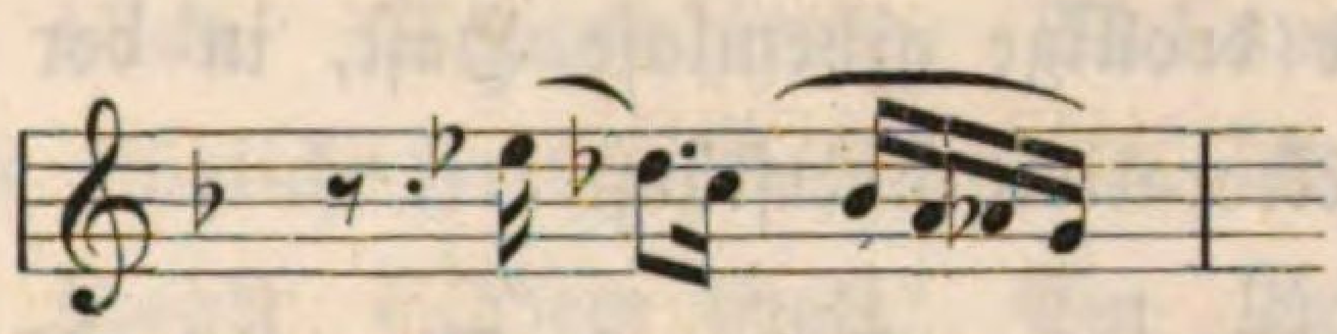
So sehr er sich darauf am Werktisch brütend abquält, eine neue Weise zu finden: immer kommt ihm nur die alte wieder in den Kopf, die in Klarinette, Violine und Bratsche fragmentarisch gehört wird.

Plötzlich aber taucht von außen her eine andere Weise auf: — er hat das beschriebene Blatt bemerkt; der Stollenanfang der Traumliedweise wird von der gedämpften zweiten Violine vorgetragen. Bei seiner wachsenden Aufregung verwandeln sich die vier letzten Achtel derselben in eine immer rascher werdende, an die Singschulphrase daneben gemahnende Sechszehntelfigur, die zuletzt in einen über zwei Oktaven hinaufstürmenden und dann plötzlich abbrechenden Lauf mündet; — jetzt glaubt er sich über Alles im Reinen. „Ein Werbelied! — Von Sachs! Ist's wahr? Ha! Jetzt wird mir Alles klar!" Dies der erste Wortausbruch in der ganzen Scene, — einem großen und reichen, vom Hauche der ächtesten Komik durchdrungenen Seelengemälde, in welchem die Motivenwelt, die der Ideenassociation, psychologisch-musikalisch eben so tief, als fein und klar ausgebildet ist.

Nachdem Beckmesser unter den Klängen des Merkermotives das Papier eilig in die Tasche gesteckt, kündigt die punktirte Achtelfigur, nach dem Johannisfest-Motive gebildet, das Erscheinen des festlich gekleideten Sachs an. (P. 370—377; K.A. 273—277.)

Der Schalk beginnt sich jetzt wieder, fast unwillkürlich, in Sachs bei'm Anblick der neu beschuheten Erscheinung zu regen, und ruft mit den Worten des Schusters: „Sieh da, Herr Schreiber! Auch am Morgen?
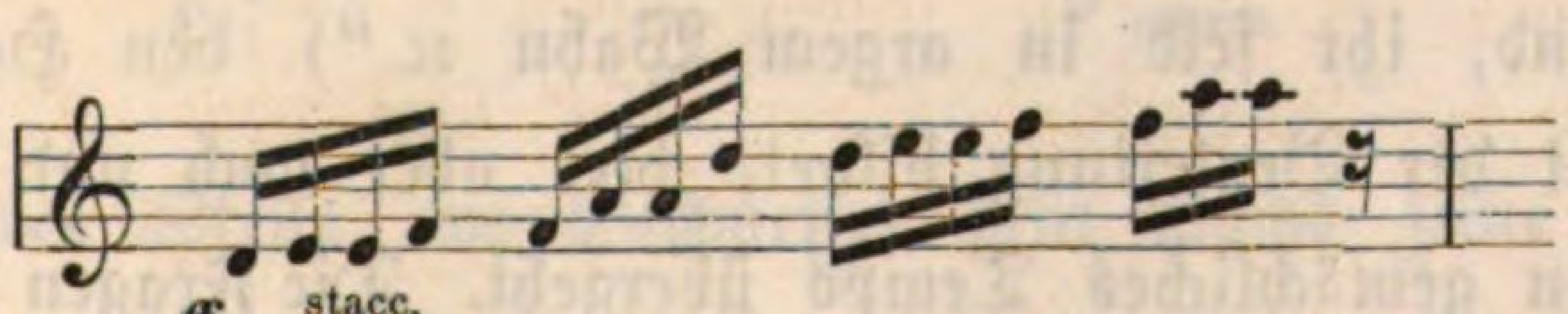
Euch machen die Schuh' doch nicht mehr Sorgen?" im Orchester das erste Sachs-Motiv hervor. Die bei Beckmesser's Entgegnung: „So dünn war ich noch nie beschuht; fühl' durch die Sohl' den kleinsten Kies!" hervortretende, unter Klarinette, Hoboe, Fagott und Violine vertheilte chromatische Figur:
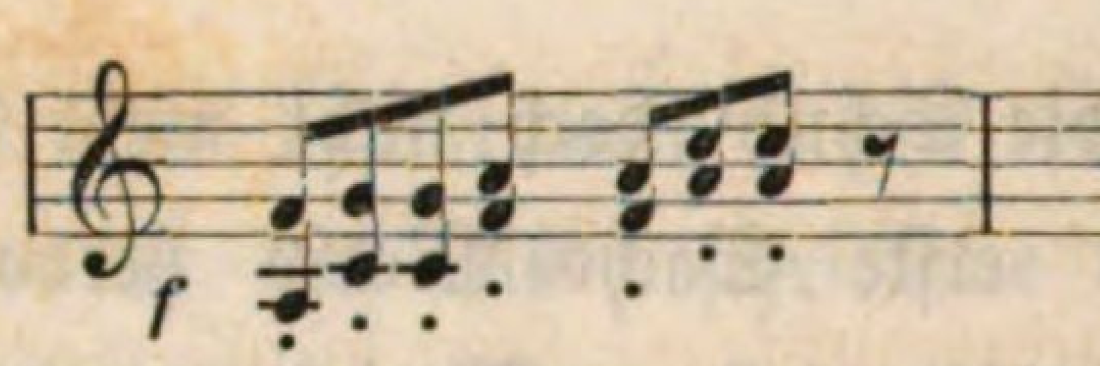


bezeichnet vortrefflich jene schmerzhafte Empfindung des geplagten Merkers; — wie wir mit ihm wissen, nicht die einzige.

Auch die spottende Merker-Meisterphrase aus dem Finale des ersten Aufzuges läßt sich bei Sachs': „Mein Merkersprüchlein wirkte das!" wieder hören, und bei seiner Erinnerung an den Polterabend vereinigt sich das Prügelmotiv mit dem darunter erklingenden ersten Sachs-Motive.

Beckmesser's Wuthausbruch: „Oh, Schuster voll von Ränken und pöbelhaften Schwänken! ꝛc." ist von dieser raschen Sechszehntelfigur:



die dann in staccirte Achtel übergeht:



begleitet. Die letztere Figur zieht sich durch Beckmesser's Gesang: „Die ich mir auserkoren, die ganz für mich geboren ꝛc.“ hindurch mit drastisch komischer Wirkung. Es ist eine drollige athemlose Hast, in der er sich bei seiner Expektoration überstürzt.
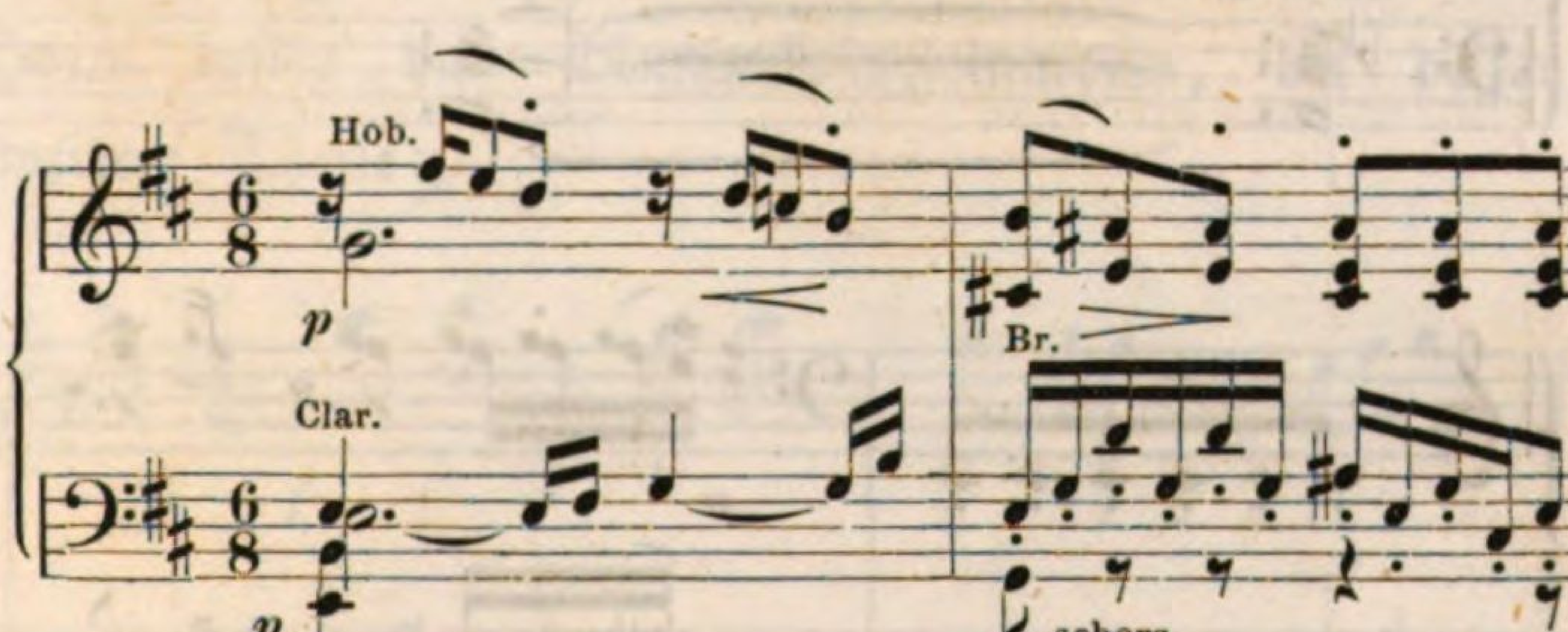
Die Worte: „Darum! Darum! Wär' ich so dumm?“ in denen sich wieder der sich klug dünkende Merker zeigt, rufen das Merkermotiv von neuem hervor, dem sogleich das erste und bei den Worten: „daß nicht dem Kind werd' kund, wie auch ein Andrer bestund“ das zweite Sachs-Motiv (in der Klarinette) folgt, — ist ja doch Beckmesser hier wieder in einem starken Wahn befangen. (P. 383.)

Im Folgenden („Ja, ja! haha! Hab' ich dich da? Aus seiner Schusterstuben hetzt endlich er den Buben mit Knüppeln auf mich her ꝛc.“) wechseln das Merker-, das Prügelmotiv und die oben angeführte Achtelfigur, die auch bei Sachs' Gegenrede („Gut Freund, ihr seid in argem Wahn ꝛc.“) den Hauptinhalt der Begleitung bildet, hier aber nach und nach in ein gemächliches Tempo übergeht. Die Fragen Beckmesser's nach der Absicht Sachs': „Ihr sängt heut' nicht? Kein Werbelied?“ und des Letzteren Antworten:

„Nicht zur Wette! Gewißlich nein!“ sind von einem Theile des ersten Meistersingermotives, die Worte Beckmesser's: „Wenn ich aber d'rob ein Zeugniß hätte?“ zuletzt vom Merkermotive begleitet.

Der Anfang aus dem Abgesange des Traumliedes in vier gestopften Hörnern folgt, als Sachs nach dem Werktische blickt. Triumphirende Violinpassagen bezeichnen die plötzliche Freude Beckmesser's, als ihm Sachs das Blatt schenkt („Herr Gott! Ein Gedicht! Ein Gedicht von Sachs!“); sogleich schließt sich jedoch das zweiflerische Merkermotiv an, — „doch halt, daß kein neuer Schad' mir erwachs'! Ihr habt's wohl schon recht gut memorirt?“
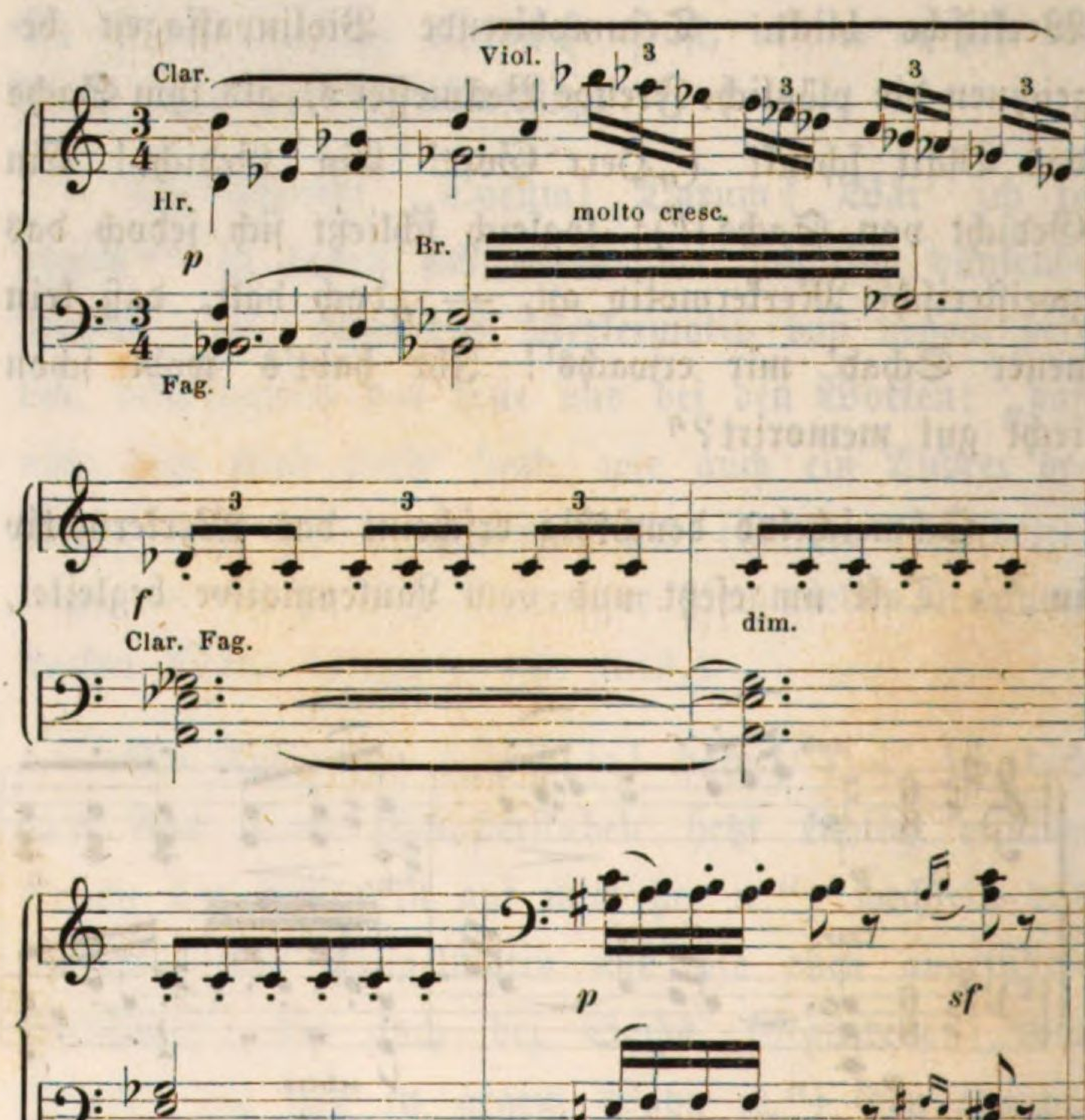
Schmeichelnd demüthig erscheint das Merkermotiv in $^6/_8$ Takt umgesetzt und vom Lautenmotive begleitet,



an der Stelle, wo Beckmesser dem Sachs seine Noth klagt: „Und seht nur, wie mir's ergeht! 2c.“

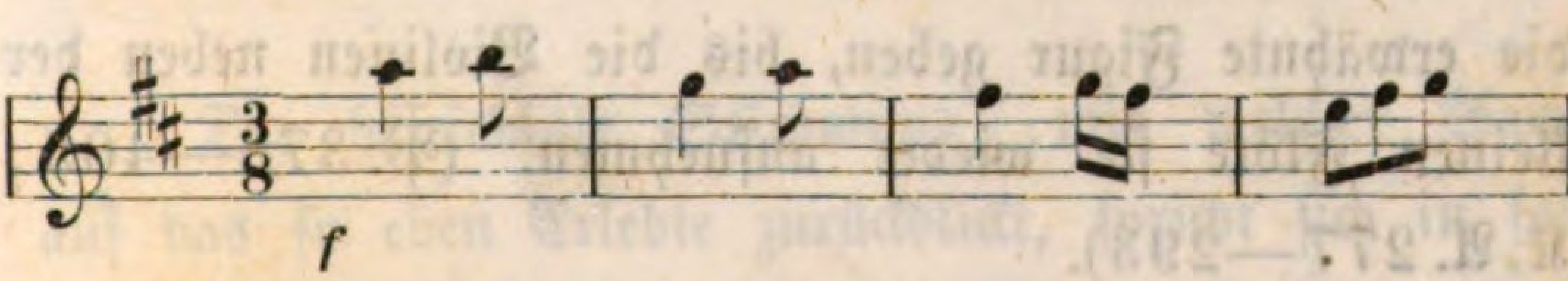
Bei einem Seitenblick Beckmesser's in's Blatt

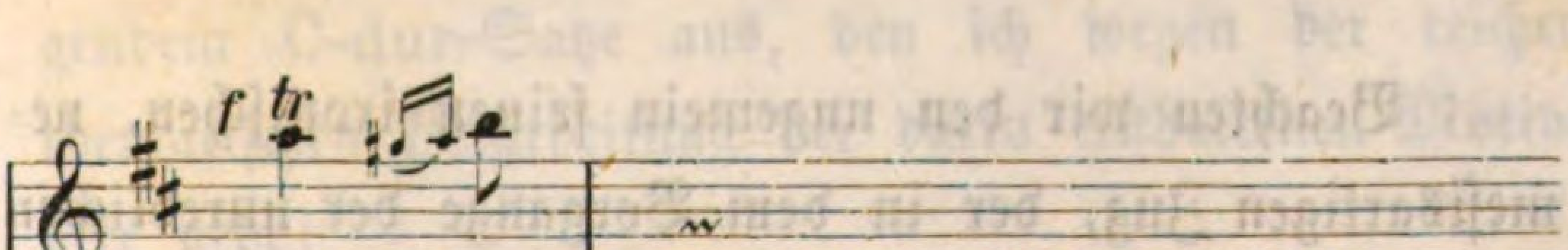
bringt die Klarinette das erste Traumliedmotiv in seinen zwei ersten Takten, gleich darauf aber drückt sich das alte Mißtrauen („Und doch, wenn's nur eine Falle wär'?") in dem lange wiederholten letzten Tone des Merkermotives auf dem verminderten Septimenaccorde wieder aus.



Nachdem jedoch seine Sorge durch des Sachs Gelöbniß, „nie sich zu rühmen, das Lied sei von ihm,"

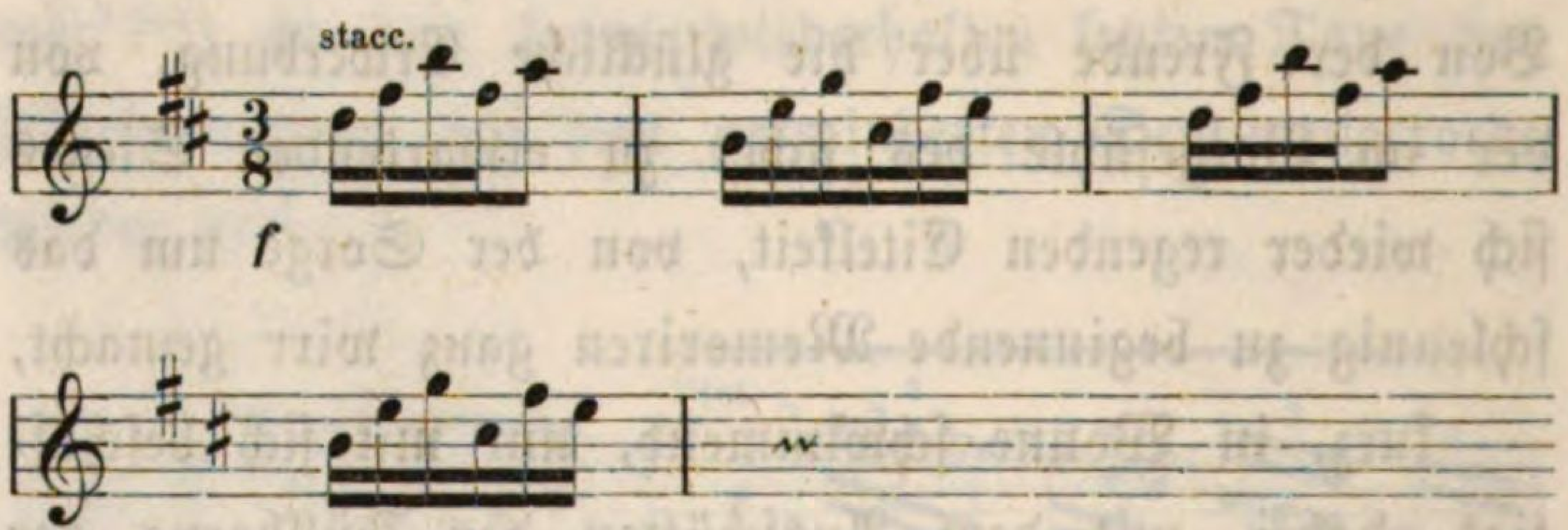
zerstreut ist, hören wir Beckmesser im lustigen ³/₈ Takt singen: „Was will ich mehr? Ich bin geborgen!“ und in tänzelnder Bewegung ertönt darauf das Lautenmotiv. Von der Freude über die glückliche Erwerbung, von der im Vorgefühle des sicher zu erwartenden Sieges sich wieder regenden Eitelkeit, von der Sorge um das schleunig zu beginnende Memoriren ganz wirr gemacht, — kurz, in Wonne schwimmend, nur mit sich beschäftigt, dabei, mit dem Ausschütten des Füllhorns der Eigenliebe auf sich selbst, in seinem Entzücken dem Andern Brosamen von künftiger dankbarlicher Gunst und Protektion hinwerfend, — geht er aus einer Taktart in die andere über. Als er tanzend Abschied zu nehmen im Begriff ist („Merker Hans Sachs! Daß Nürnberg schusterlich blüh' und wachs'!“), ertönt von kleiner und erster großer Flöte, Hoboe, Klarinette, dann vom Horn lustig das Blumenkränzleinmotiv, bei dessen zweitem Theile:





folgende, vom ersten ³/₈ Takt an (P. 396) bereits mehrfach aufgetretene und sich immer höher steigernde,

ungemein charakteristische, lebensprudelnde Phrase, vom Lautenmotiv hergenommen:



von den Violinen wie jubelnd gebracht wird, bis die Angst um das vermeintlich liegen gebliebene Manuskript, die ihn wieder zum Werktische vorlaufen läßt, das Lautenmotiv für ein Paar Augenblicke wieder hervorruft. Bei der schließlichen Umarmung, mit der er Sachs zu ersticken droht, theilen sich die Holzbläser mit den Violinen und der Bratsche in die Wiedergabe des Blumenkränzleinmotives und der eben angeführten Figur, so daß die letzteren die Trillertakte dieser Melodie, jene die erwähnte Figur geben, bis die Violinen neben der kleinen Flöte sie wieder aufnehmen. (P. 378—403; K.A. 277—293).

Beachten wir den ungemein feinen ironischen, nemesisartigen Zug, der in dem Vorgange der unredlichen Aneignung des Waltherschen Gedichtes liegt. Das Lied des „Abenteurers", den, wie der gute Beckmesser wähnt, „die Meister los geworden", seines geschworenen Feindes,
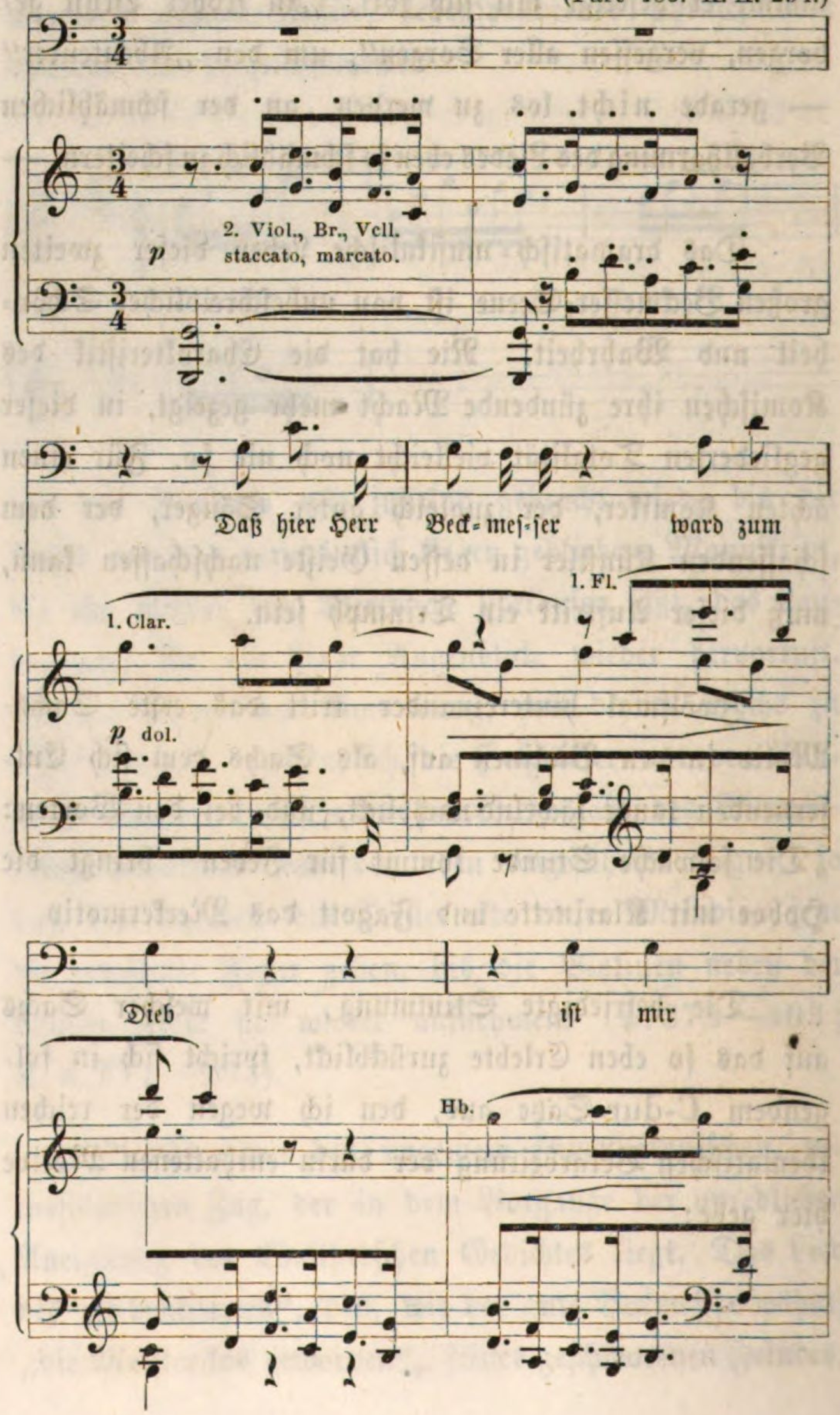
nimmt er beseligt mit sich fort, „an froher Brust geborgen, vergessen aller Sorgen", um den „Abenteurer" — gerade nicht los zu werden, an der schmählichen Verballhornung des Liedes eben so schmählich zu scheitern. —
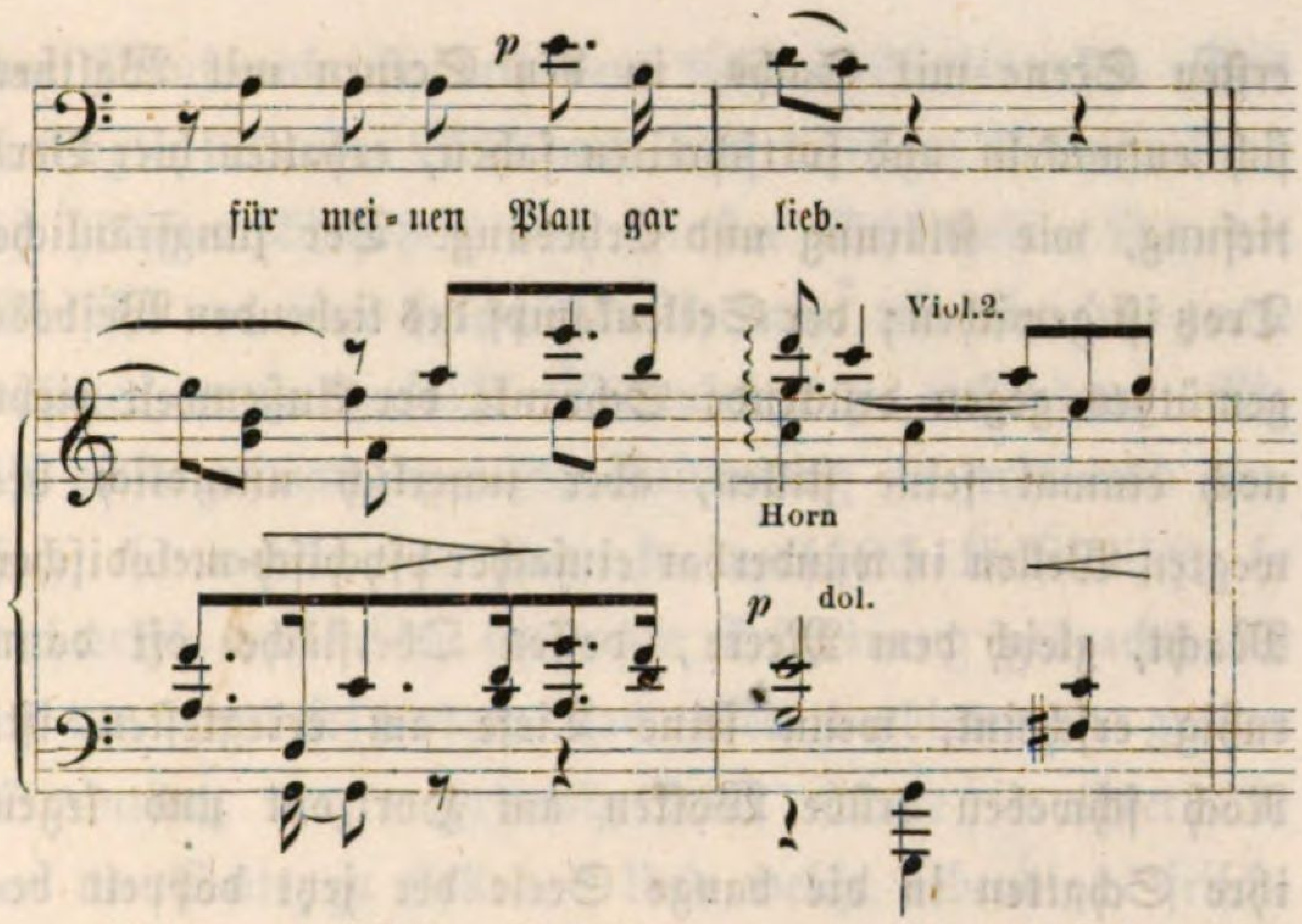
Das dramatisch-musikalische Leben dieser zweiten großen Beckmesser-Scene ist von unbeschreiblicher Schönheit und Wahrheit. Nie hat die Charakteristik des Komischen ihre zündende Macht mehr gezeigt, in dieser gegliederten Totalität vielleicht noch nie so. Für einen ächten Komiker, der zugleich guter Sänger, der dem schaffenden Künstler in dessen Geiste nachschaffen kann, muß dieser Auftritt ein Triumph sein.

Zwölfmal hintereinander tritt das erste Sachs-Motiv in den Violinen auf, als Sachs dem sich Entfernenden lange lächelnd nachblickt, und bei den Worten: „Die schwache Stunde kommt für Jeden" bringt die Hoboe mit Klarinette und Fagott das Merkermotiv.

Die befriedigte Stimmung, mit welcher Sachs auf das so eben Erlebte zurückblickt, spricht sich in folgendem C-dur-Satze aus, den ich wegen der reichen thematischen Verarbeitung der darin enthaltenen Motive hier gebe:

(Part 405. K. A. 294.)





Der punktirte Achtelgang aus dem Johannis-Motive, das Traumliedmotiv (Takt 3 in der Klarinette, Takt 6 in der Hoboe, Takt 8 in der Violine), das ursprüngliche Johannis-Motiv selbst (in der Flöte Takt 4, 7 und 10), der Anfang des Abgesanges aus dem Traumlied (Takt 8 in Horn und Klarinette), — alle diese Motive fügen sich im Raum von wenigen Takten zu einem kleinen polyphonen Gewebe von höchstem melodischem Fluß zusammen. Sachs' Plan ruht in den Ideen jener Themen.

Innige Zartheit, jungfräuliche Anmuth, vereint mit einem Anhauch von Schwermuth, und daneben den sinnigsten Humor athmet die nun folgende, mit der vorigen stark kontrastirende Scene.

In ihr gelangt der Charakter Eva's zum harmonischen Abschluß. Die Eigenschaften, die wir in der

ersten Scene mit Sachs, in den Scenen mit Walther sich entwickeln und fortschreiten sahen, erhalten hier Vertiefung, wie Klärung und Erhebung. Der jungfräuliche Trotz ist gewichen; der Seelenkampf des liebenden Weibesgemüthes gegen drückende Schranke der Außenwelt zieht noch einmal seine stillen, aber innerlich unendlich bewegten Wellen in wunderbar einfacher psychisch-melodischer Macht, gleich dem Meere, dessen Oberfläche oft dann ruhig erscheint, wenn seine Tiefe am erregtesten ist. Noch schweben trübe Wolken am Horizont und legen ihre Schatten in die bange Seele der jetzt doppelt bedrängten und von Sehnsuchtsschmerz durchzitterten Jungfrau, die nicht mehr aufschreit, sondern still duldend trägt. Der leise Scherz, in dessen Gewand sich die Wehmuth kleidet, umspielt in den ergreifendsten Tönen nur von fern, verblaßt, wie Abschied nehmend, die Wangen. Da zertheilen sich die Wolken; die Sonne tritt hervor: es ist das heitere Morgentageslicht des durch die warme, sichere Hand des väterlichen Menschen Hans Sachs neu heraufgeführten Liebesglückes. Die Melodieen des von Diesem ihr wiedergewonnenen Jünglings strömen zauberhaft in ihr entzücktes Herz. Eine unendlich wonnige Rührung überkömmt sie. Die Knospe dieses Herzens, die unter Stürmen heranschwoll, entfaltet sich nun im mildesten, balsamischen Aether zur vollsten Blüthe, — dorthin zum Geliebten und dorthin zu dem beglückenden Vater: jene Doppelliebe, die höchste

der Menschenbrust, mit dem tiefsten Seelenanker. Das beseligte liebende Weib und das beseligte liebende Kind in höchster Wahrheit und reinster Schönheit. Nur die Musik, nur eine solche Musik, wie wir sie hier vernehmen, vermag solch' Seelenleben zu vollenden. Nie ist diese zusammengefaßte Stimmung so treu und einfach, so warm und klar, so menschlich-künstlerisch, so dichterisch-musikalisch schön zur Erscheinung gebracht, als in der nun folgenden, das alles darbietenden großen Situation, der wahrhaftig keine andere in ihrer Art an die Seite zu stellen. Und welche lebendige, frische Folie wird ihr verliehen, von jenem wie ein Silberbach sich durch das tiefsinnige Gebilde hindurchziehenden, ergreifenden und rührenden Humor des Menschen Sachs! — Verborgene und doch so offene Geheimnisse der menschlichen Brust! Nur der Genius kennt sie, nur ihm ist es gegeben, sie zu enthüllen.
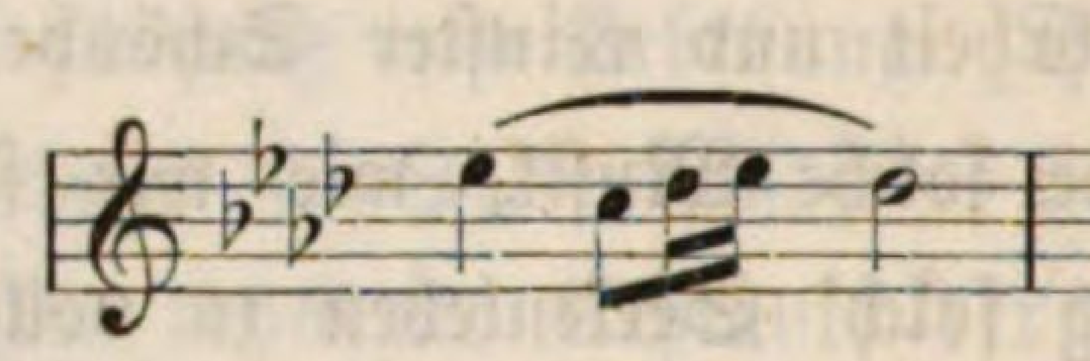
Kein Tondichter hat überhaupt die Seele, das ganze Wesen des Weibes so tief, so treu und wahr geschildert, als Senta's, Elisabeth's, Elsa's, Brunnhild's, Isolde's und Eva's Schöpfer. —

Das Eva-Motiv a
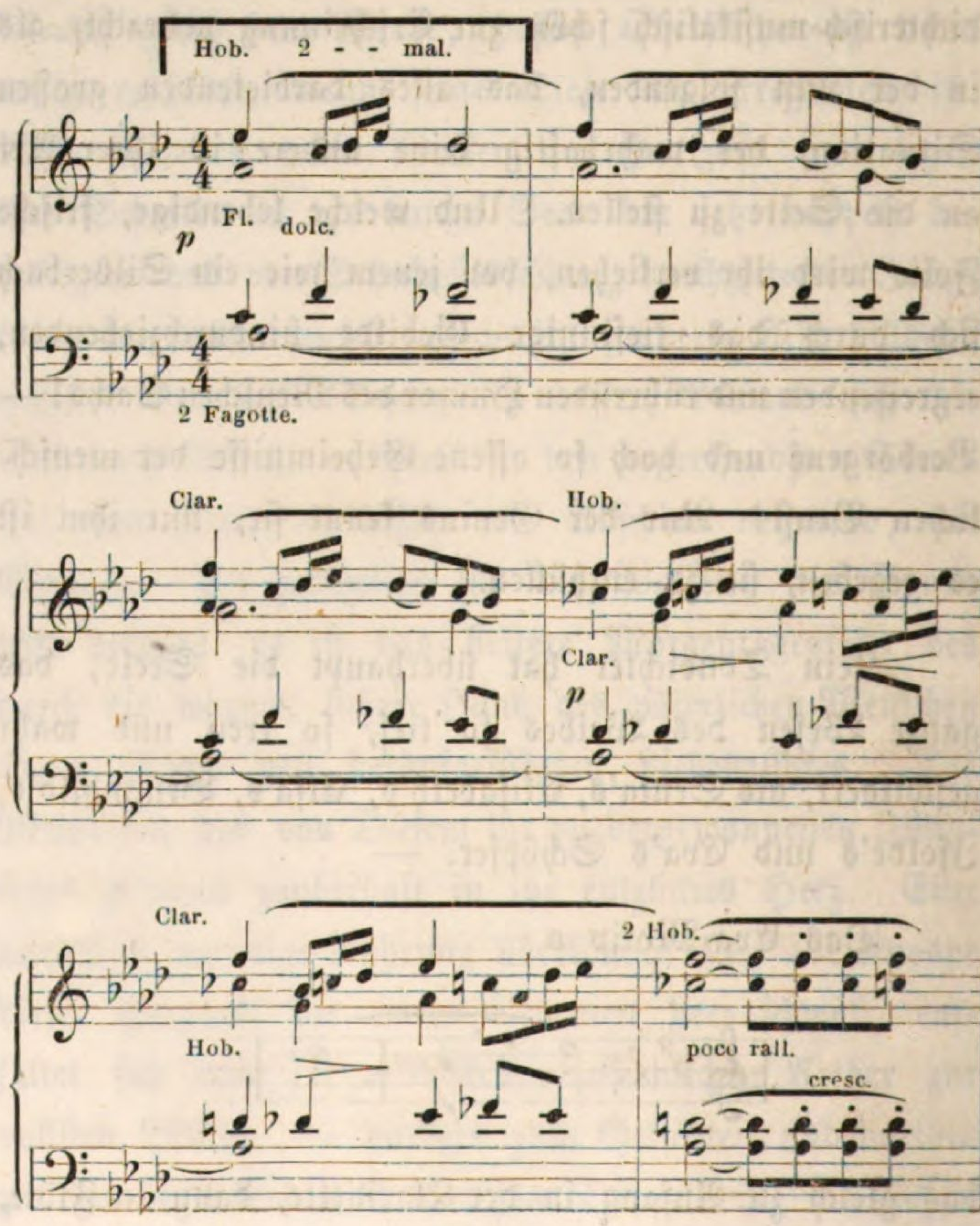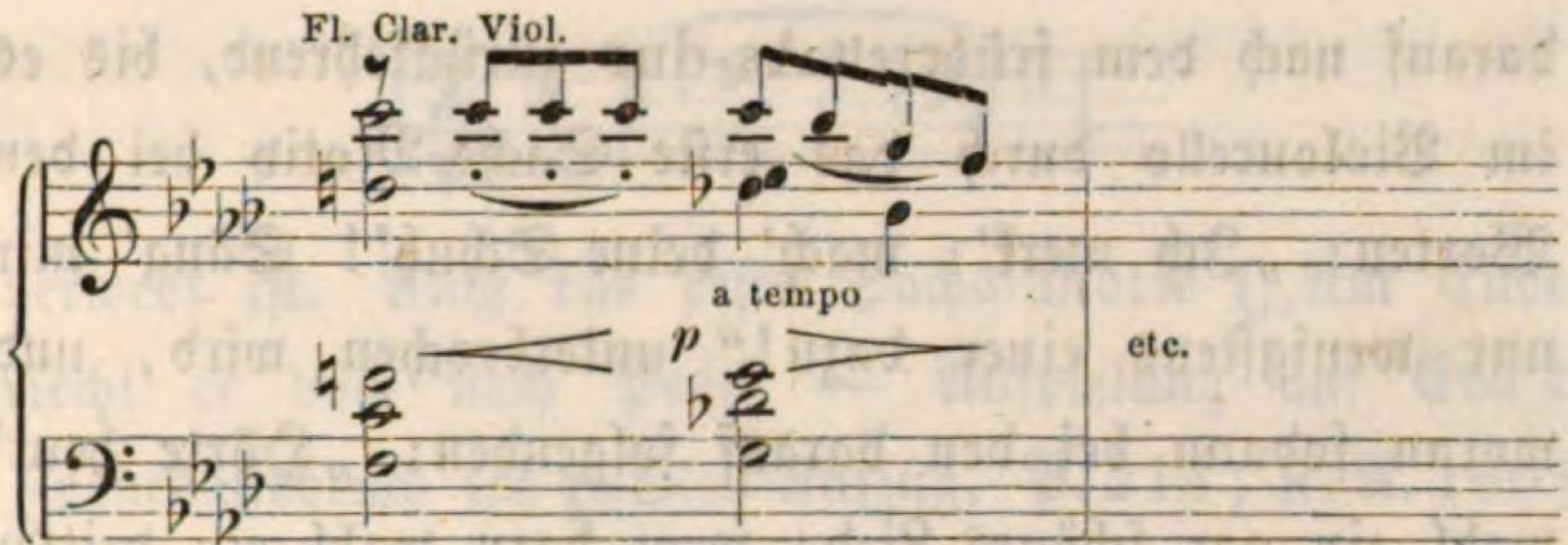


das gleich zu Anfang in der Klarinette, dann in Flöte,

Hoboe und Bratsche auftritt, und diese durch Verkleinerung und theilweise Variation daraus gebildete Figur:



von den Holzbläsern in folgender Weise ausgeführt:
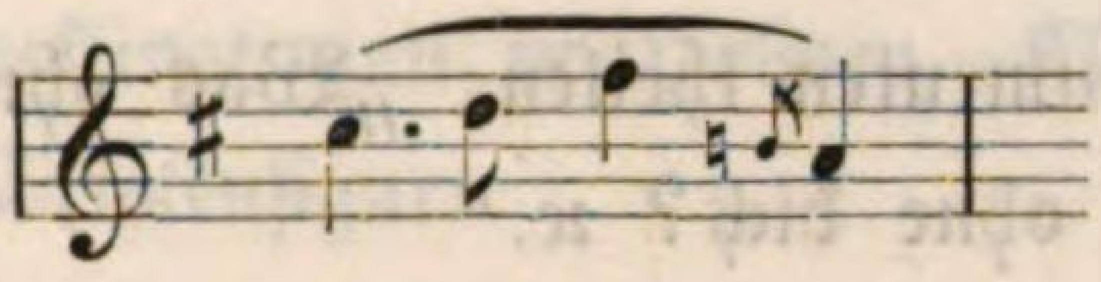




dann mehrfach wechselnd von Streichern und Bläsern wiederholt, — bilden den Hauptinhalt des Satzes, in den das humoristische erste Sachs-Motiv zuweilen seine Schlaglichter wirft, erst in der Bratsche, später in Violine und Violoncello. Der „Schuh", der da „drückt" und doch zu weit ist, bildet die Angel, um die der Herzens- und Geisteserguß Beider — Eva's und Sachs', sich dreht, — bei diesem auch musikalisch eine kostbare, neckische und doch nicht verletzende feine Laune, getragen wie gehoben von der Welle des tiefsten Gemüthes.

Bei Walther's Erscheinen wendet sich die Modulation in überraschender Weise vom weicheren, dunkler gefärbten As-dur nach dem großen Nonenaccord des helleren, glänzenderen H-dur, und über dem Tremolo der zweiten Violine und der Bratsche hören wir bei gleichzeitigem Zutritt der drei Posaunen jene Synkopen-Cantilene S. 366 in Flöte, Klarinette und erster Violine wieder. Dann spinnt sich das vorhergehende Motiv bei fortdauerndem Tremolo der zweiten Violine und der Bratsche weiter fort, anfangs noch in H-dur weilend,
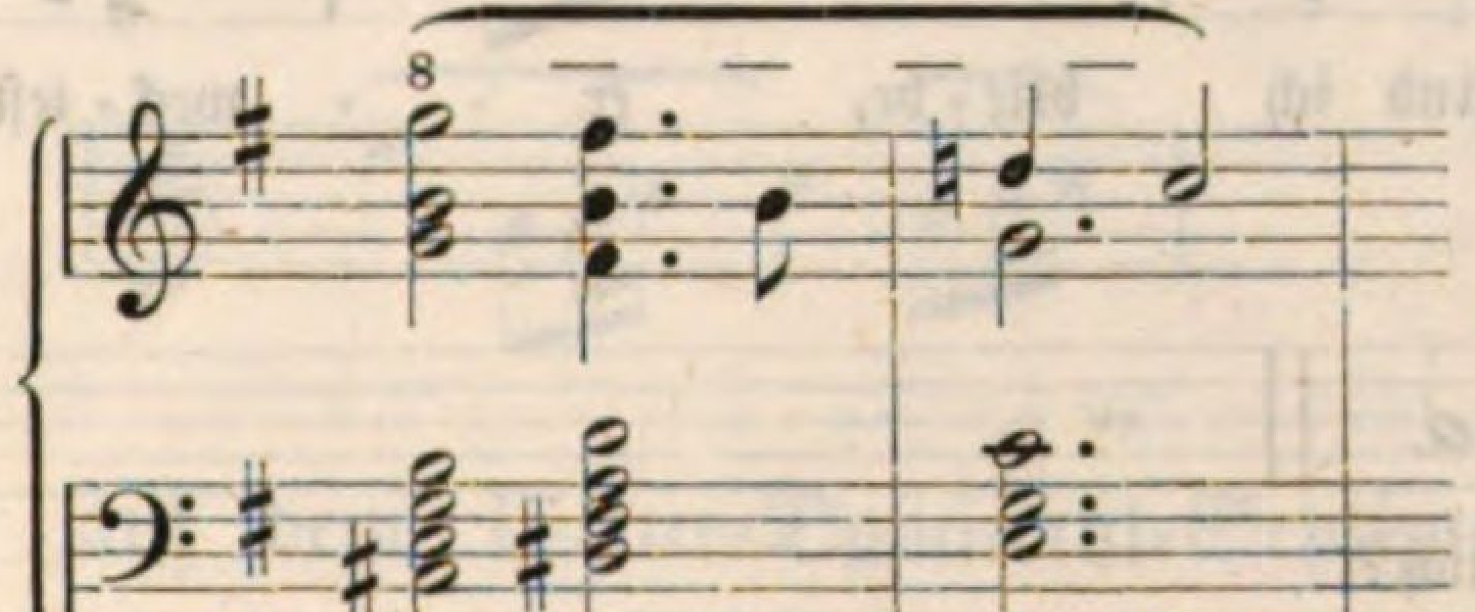
darauf nach dem früheren As-dur zurückkehrend, bis es im Violoncello durch das erste Sachs-Motiv bei den Worten: „Ich merk': mach' deine Schuh'! Säng' mir nur wenigstens einer dazu!" unterbrochen wird, und woran sodann bei den darauf folgenden: „Hörte heut' wohl ein gar schönes Lied; wem dazu wohl ein dritter Vers gerieth?" der dritte Bar von Walther's Traumlied sich schließt, in welchem die Harfe mit volleren Griffen und reicheren Passagen durchaus beschäftigt ist und zu den früher verwendeten Instrumenten noch die Posaunen und Pauken hinzutreten. (P. 406—422; K. A. 294—303.)

In der nun folgenden Scene leidenschaftlicher Ergriffenheit läßt sich das zweite Sachs- (Monolog-) Motiv wieder hören (P. 423), welches überall da auftritt, wo Sachs sein wahrstes, tiefinnerstes Gefühl verräth. Als er sich endlich mit Gewalt seiner gerührten Stimmung zu entreißen sucht, da ertönt die Melodie des Schusterliedes wieder, die Sachs' folgenden Worten „Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Noth! &c." zu Grunde liegt, in die dann bei: „Der Schuster soll auch alles wissen!" und: „Die jüngsten Mädchen, ist Noth am Mann &c." die oben gegebene, aus dem Eva-Motiv gebildete Figur und weiter unten („All' eins, ob Ja, ob Nein er spricht") der zweite Theil des Eva-Motives
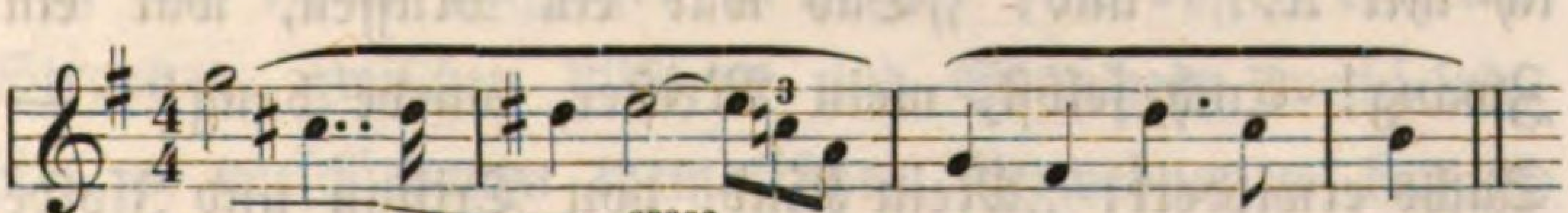


verwebt ist. Auch das erste Sachs-Motiv („Am Ende riecht er doch nach Pech" — Anspielung auf Eva's Zornesausbruch im zweiten Aufzug, P. 214; K. A. 160) und die höhnische Meister-Merkerphrase („Und gilt für dumm, tückisch und frech") klingen mit herein.

Als aber Eva Sachs von neuem an sich zieht („O Sachs, mein Freund! Du theurer Mann!") da bezeugt das wieder erklingende zweite Sachs-Motiv,
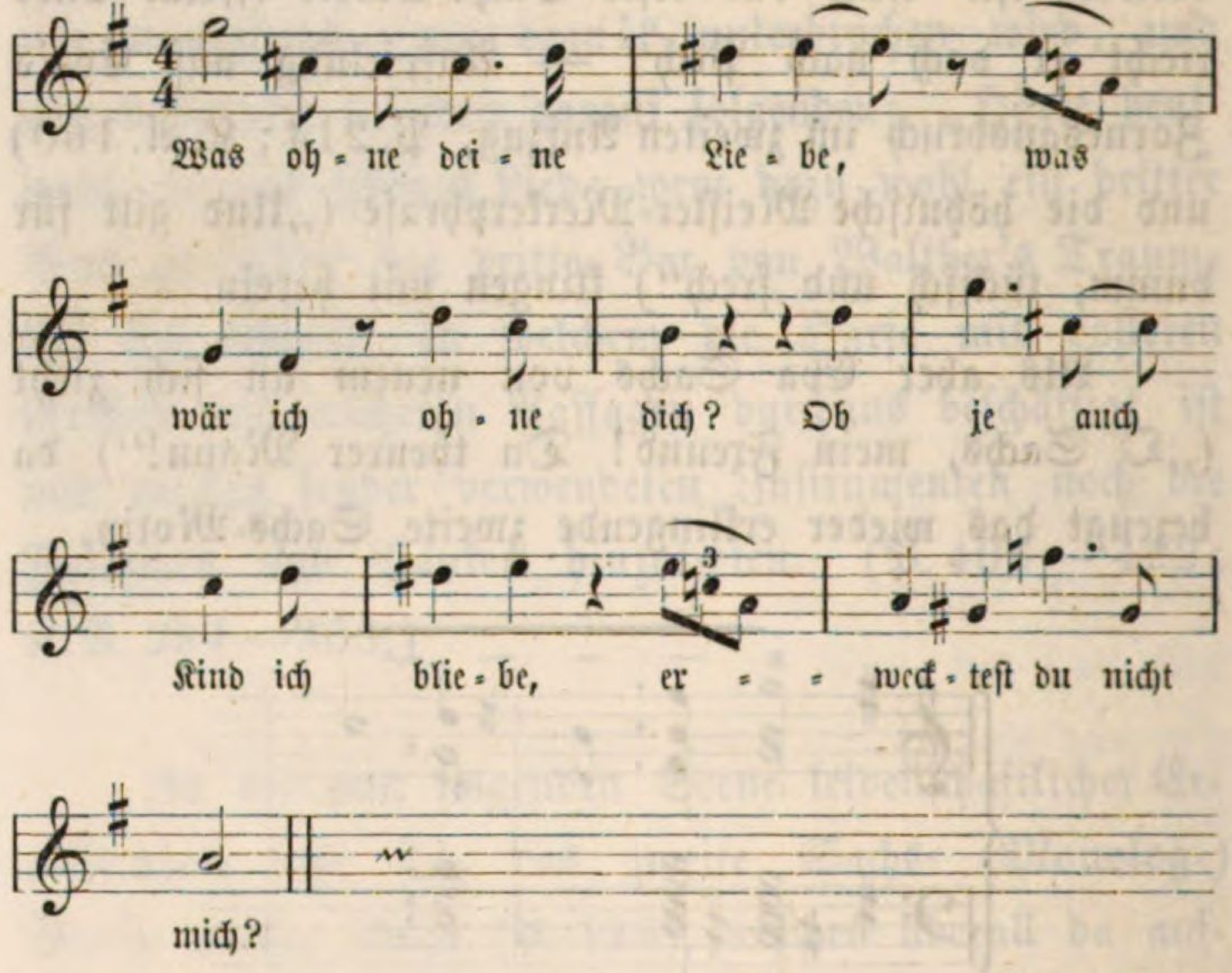


daß er seiner gerührten Stimmung noch keineswegs Meister ist.

Eine schöne melodische Phrase, die den Rhythmus des zweiten Sachs-Motives festhält,
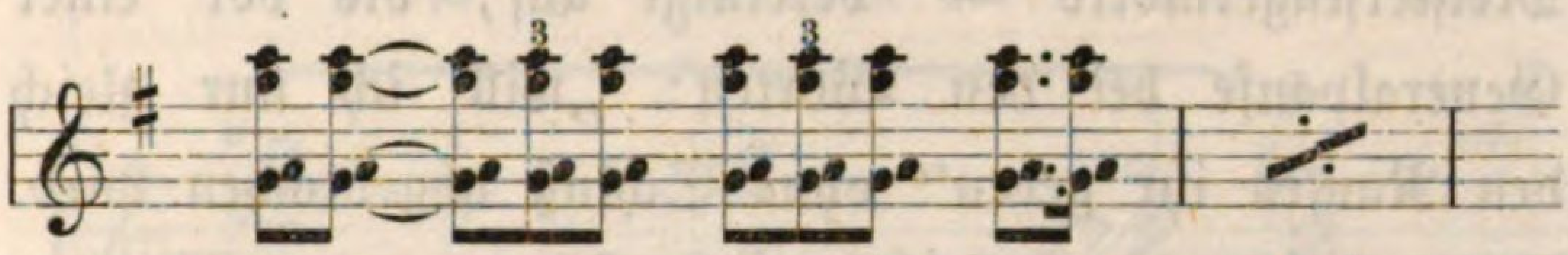


(P. 430; K. A. 307) zieht sich durch das Orchester während der folgenden Worte Eva's, die diese Melodie

mit den Instrumenten theilen: „Was ohne deine Liebe, was wär' ich ohne dich? ꝛc."
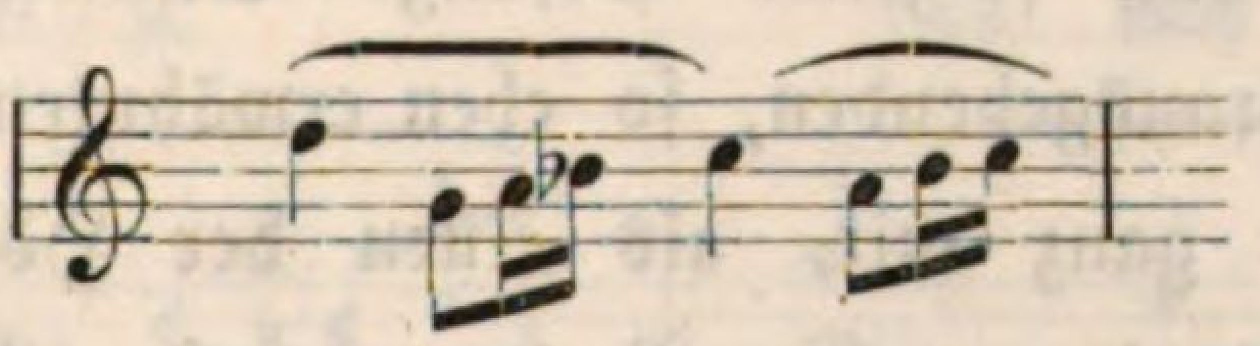


So spricht und tönt sich der warme, fromme und jubelnde Dank des beglückten Kindes aus, das sich an des Vaters oder der Mutter Brust legt! — Als nach Eva's Ausruf: „Hatte ich die Wahl, nur dich erwählt' ich mir ꝛc.!" und: „Das war ein Müssen, war ein Zwang! Euch selbst, mein Meister, wurde bang!" — Sachs erwiedert: „Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig Stück", ist ein Anklang an die Einleitung des Tristan = Werkes von Wagner in der Hoboe, dann in der Klarinette vernehmbar.

Festlich erklingt nun in Hoboen, Klarinetten und Hörnern die Triolenfigur



welche die Begleitung während des ganzen letzten Gesanges der Eva bildete, und wird gleich darauf von Violinen und Bratsche eine Quarte höher wiederholt. Dann kehrt, immer die festlich frohe Stimmung und das ergriffene lebhafte Tempo festhaltend, diese Figur wieder:
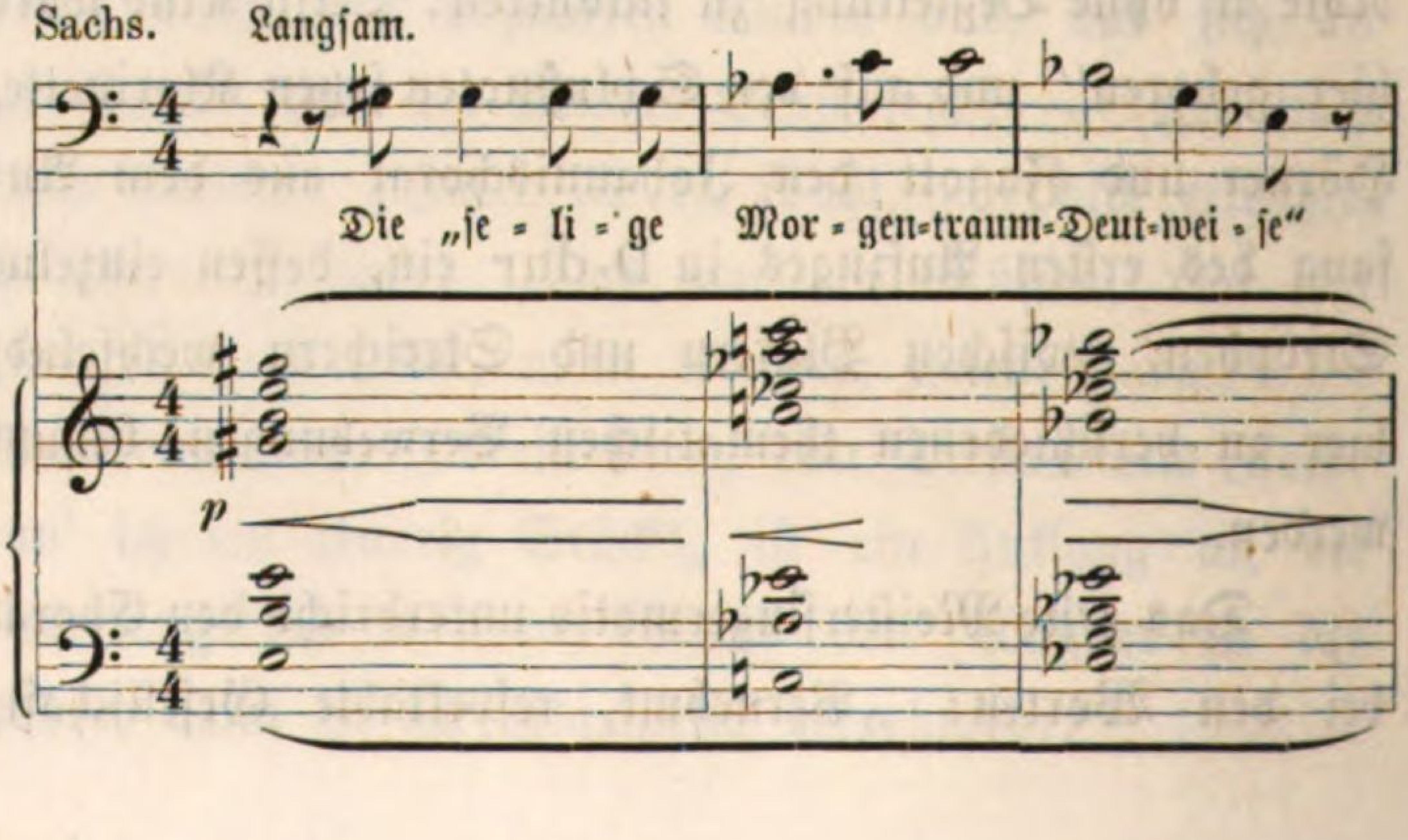


die zuletzt auf dem B-dur-Dominant-Septimenaccord plötzlich abbricht. (P. 423—435; K. A. 303—311).
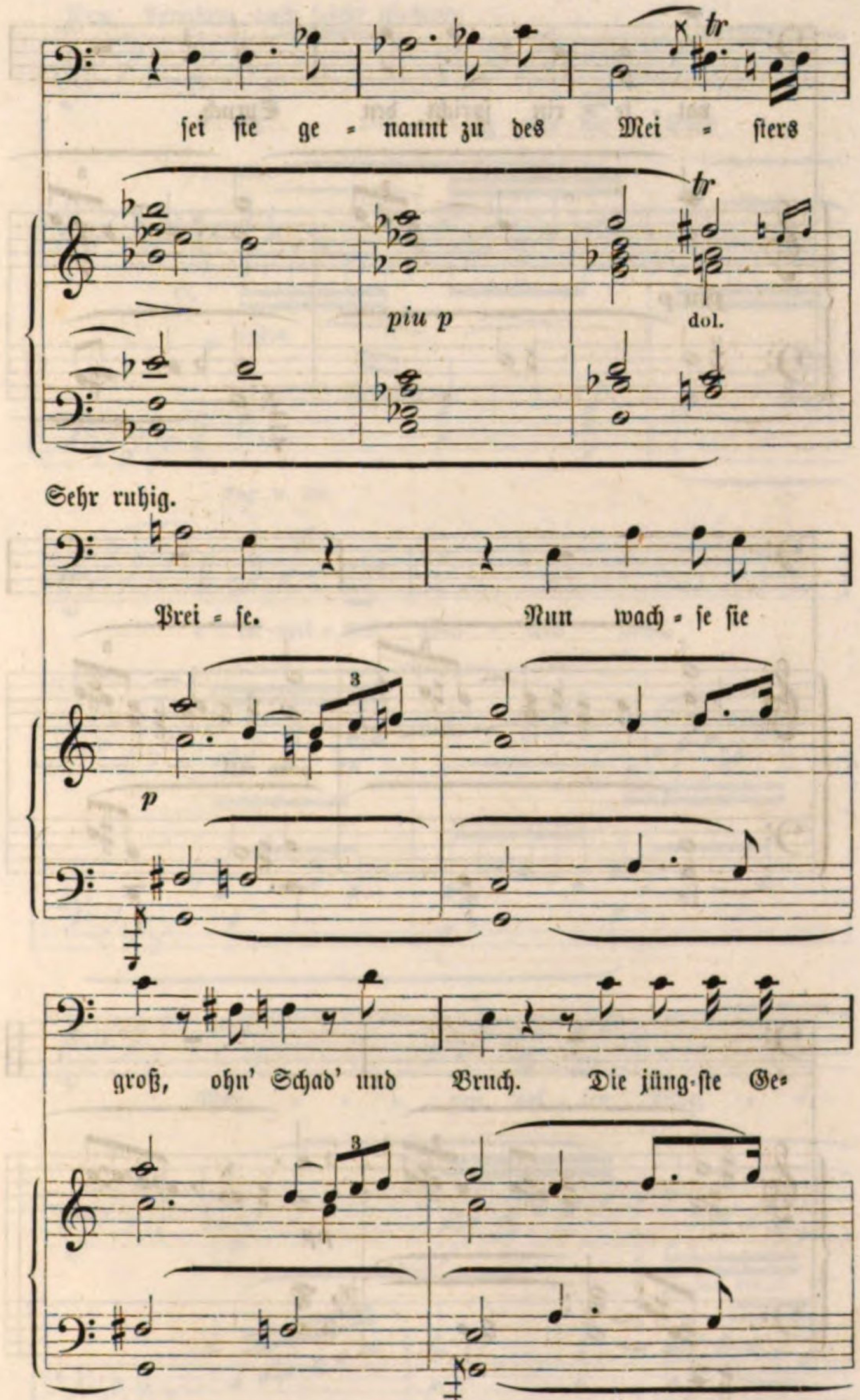
Nach einer Generalpause beginnt Sachs auf der Note a ohne Begleitung zu intoniren: „Ein Kind ward hier geboren" und auf den Schlußnoten setzen Klarinette, Hörner und Fagott den Johannischoral aus dem Anfang des ersten Aufzuges in D-dur ein, dessen einzelne Strophen, zwischen Bläsern und Streichern wechselnd, hier zu verschiedenen thematischen Verwebungen benutzt werden.
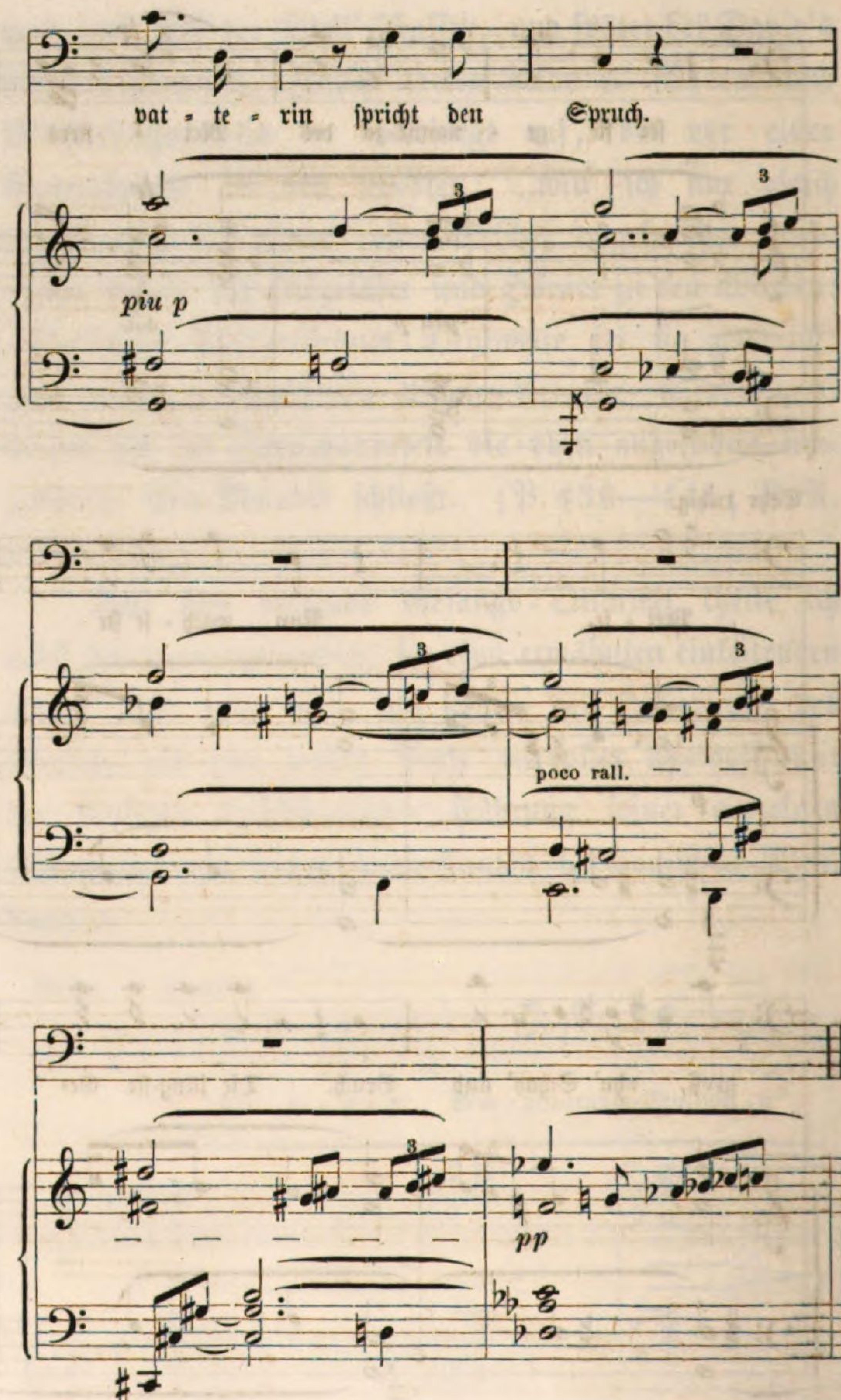
Das erste Meistersingermotiv unterbricht den Choral bei den Worten: „Vernehmt, respektable Gesellschaft,
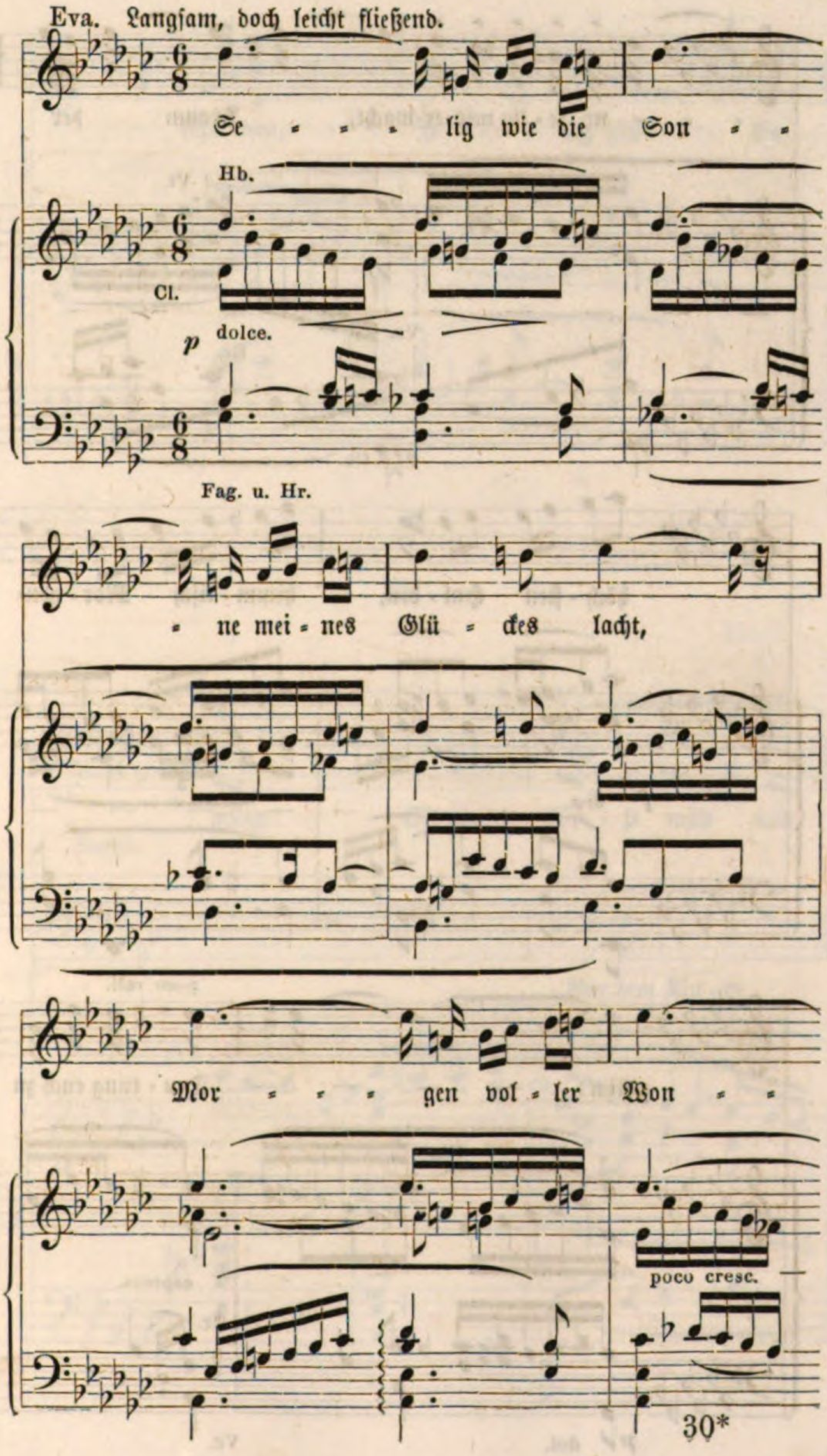
was euch hier zur Stell' schafft", und später bei David's Gesellensprechung. Zuletzt treten beide — Choral und Meistersingermotiv — vereinigt auf, bis vor einer Generalpause bei den Worten: „will ich nur gleich den Namen ihr geben" ohne Schluß abgebrochen wird. Dann halten die Holzbläser und Hörner zu den Worten: „Die selige Morgentraum-Deutweise sei sie genannt" jene mehrfach erwähnten Piano-Accorde wieder aus, woran sich im Streichquartett die oben angeführte umgebildete Eva-Melodie schließt. (P. 436—441; K. A. 311—314).
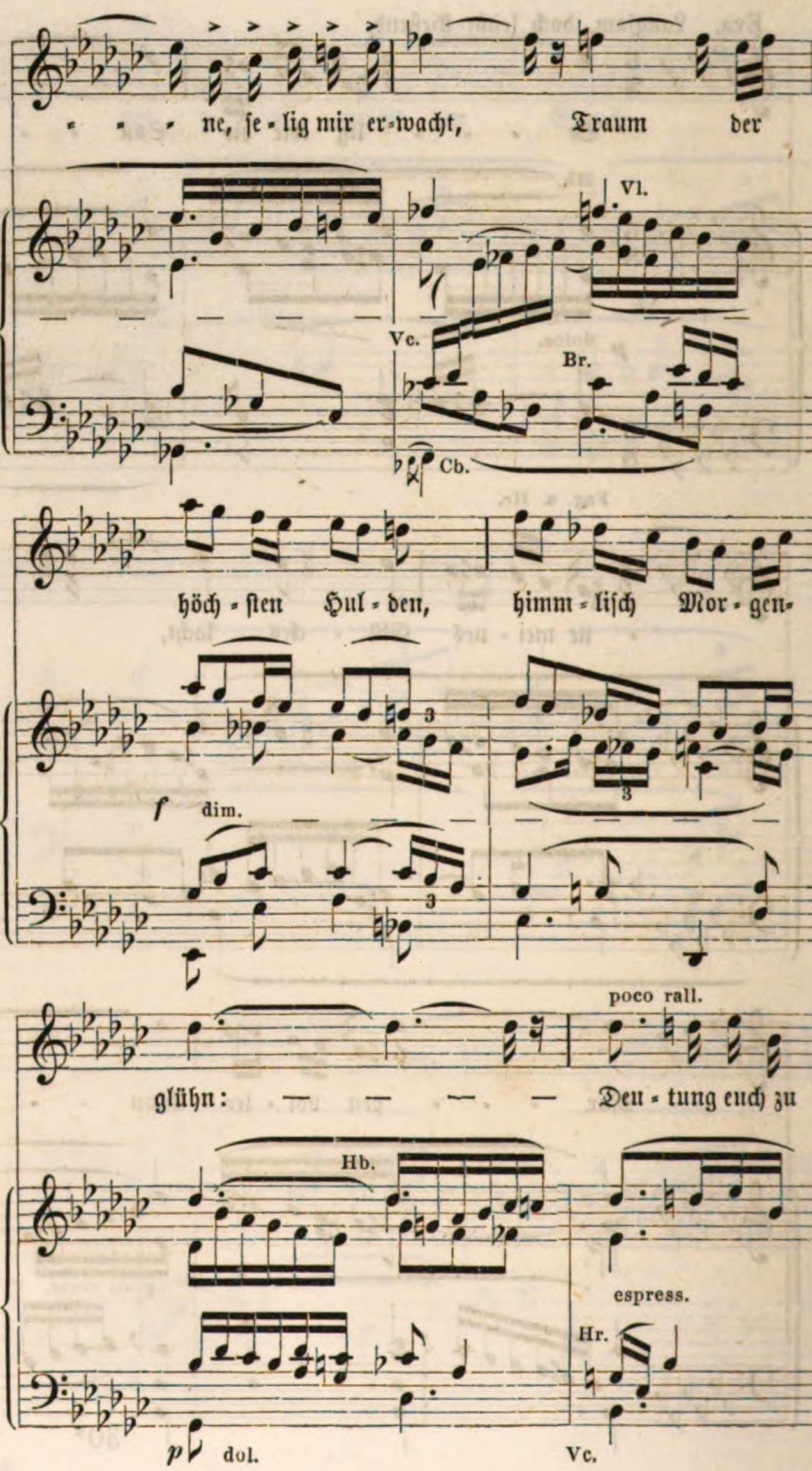
Das nun folgende Gesangs-Quintett theile ich nebst der vorausgehenden, so eben erwähnten einleitenden Stelle hier ganz mit, als einen der Höhepunkt des Werkes, als eine wahre Perle reizvoller Melodik mit der flüssigen selbstständigen Führung seiner einzelnen Stimmen, mit seinen interessanten harmonischen Wendungen.
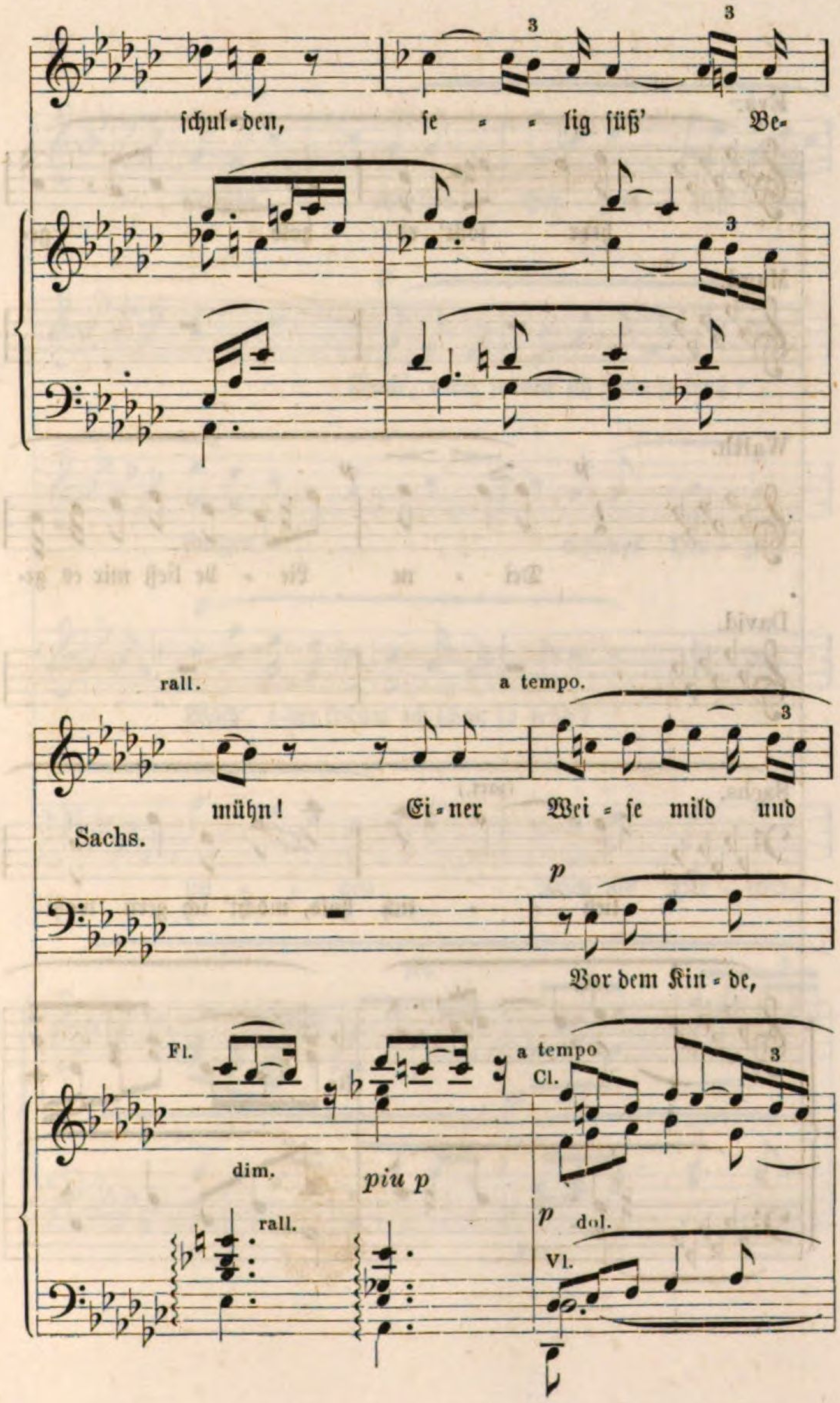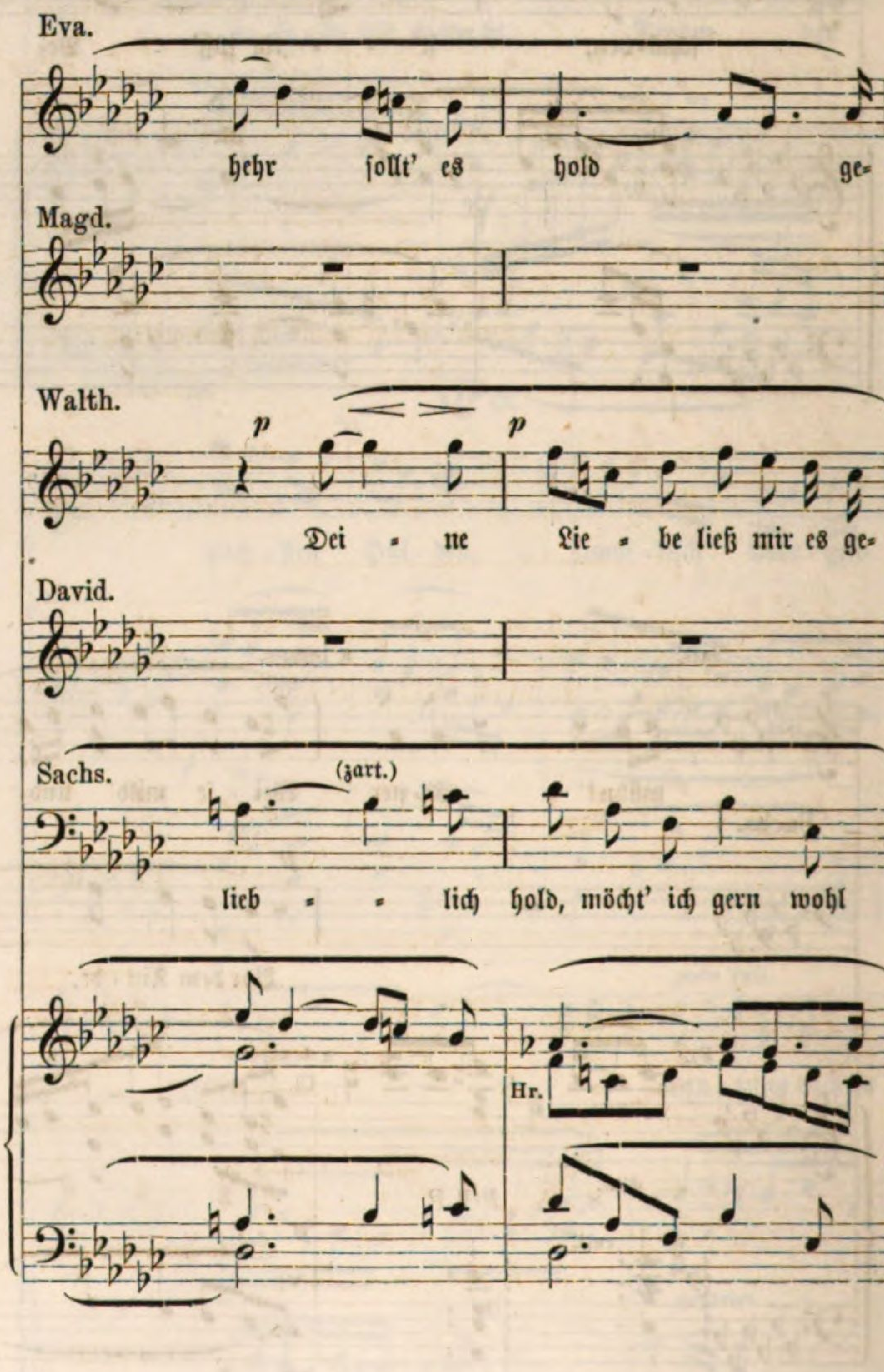



sei sie ge - nannt zu des Mei - sters
piu p
dol.
Sehr ruhig.
Prei - se.
Nun wach - se sie
p
groß, ohn' Schad' und Bruch.
Die jüng-ste Ge-

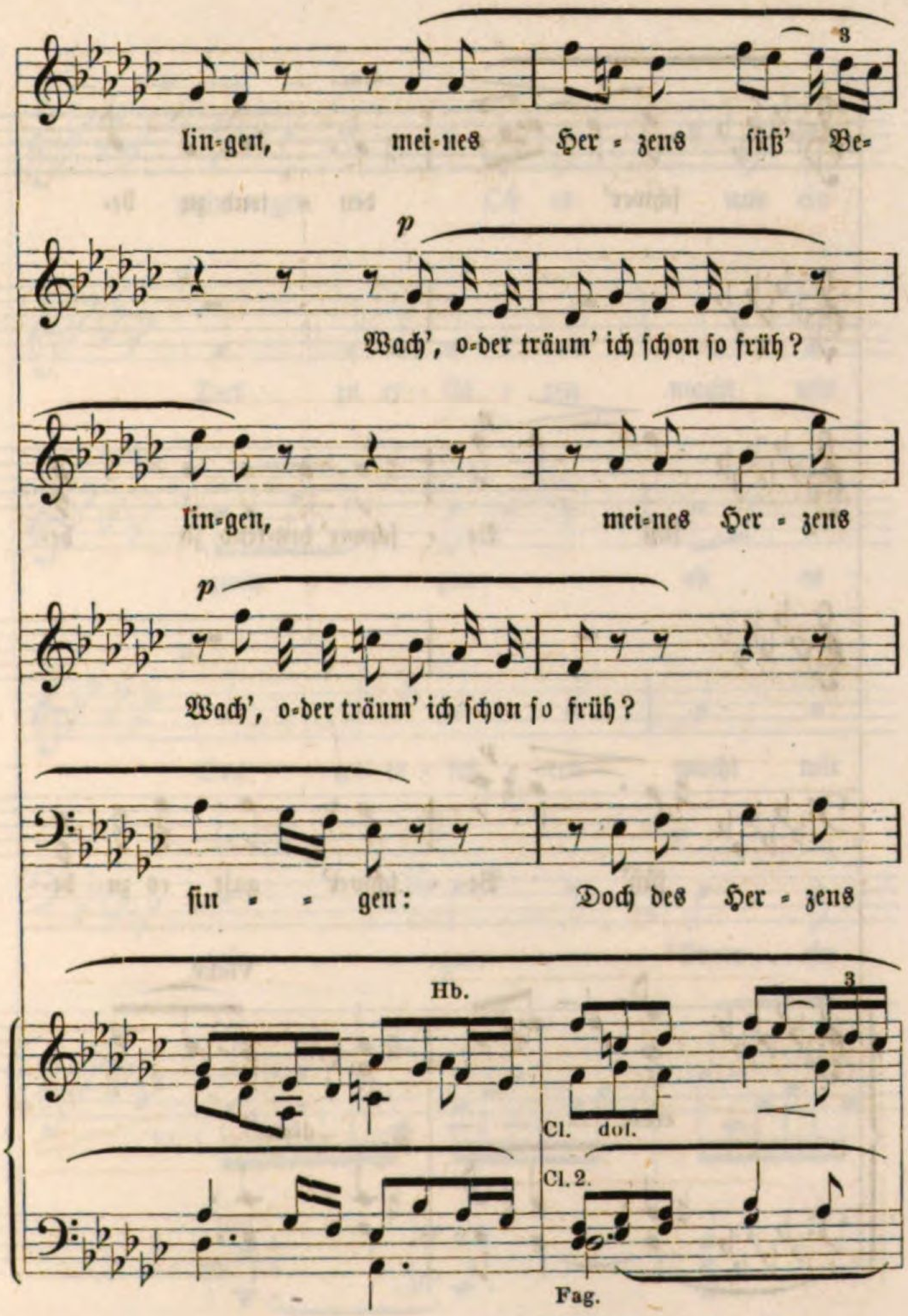

vat - te - rin spricht den Spruch.
piu p
poco rall.
pp
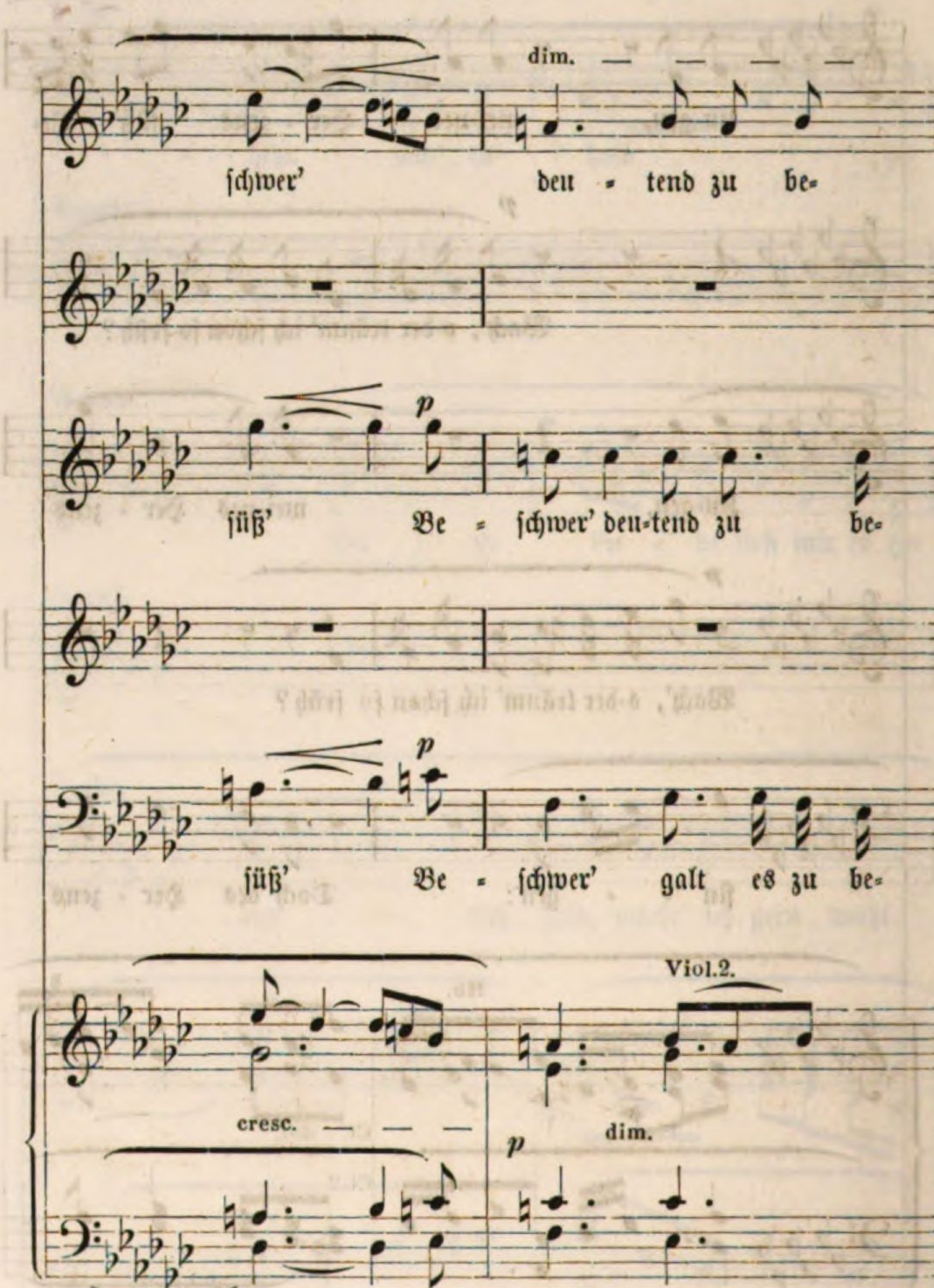

Eva. Langsam, doch leicht fließend.
Se - - - lig wie die Son - -
Hb.
Cl.
p
dolce.
Fag. u. Hr.
- ne mei - nes Glü - ckes lacht,
Mor - - - gen vol - ler Won - -
poco cresc.
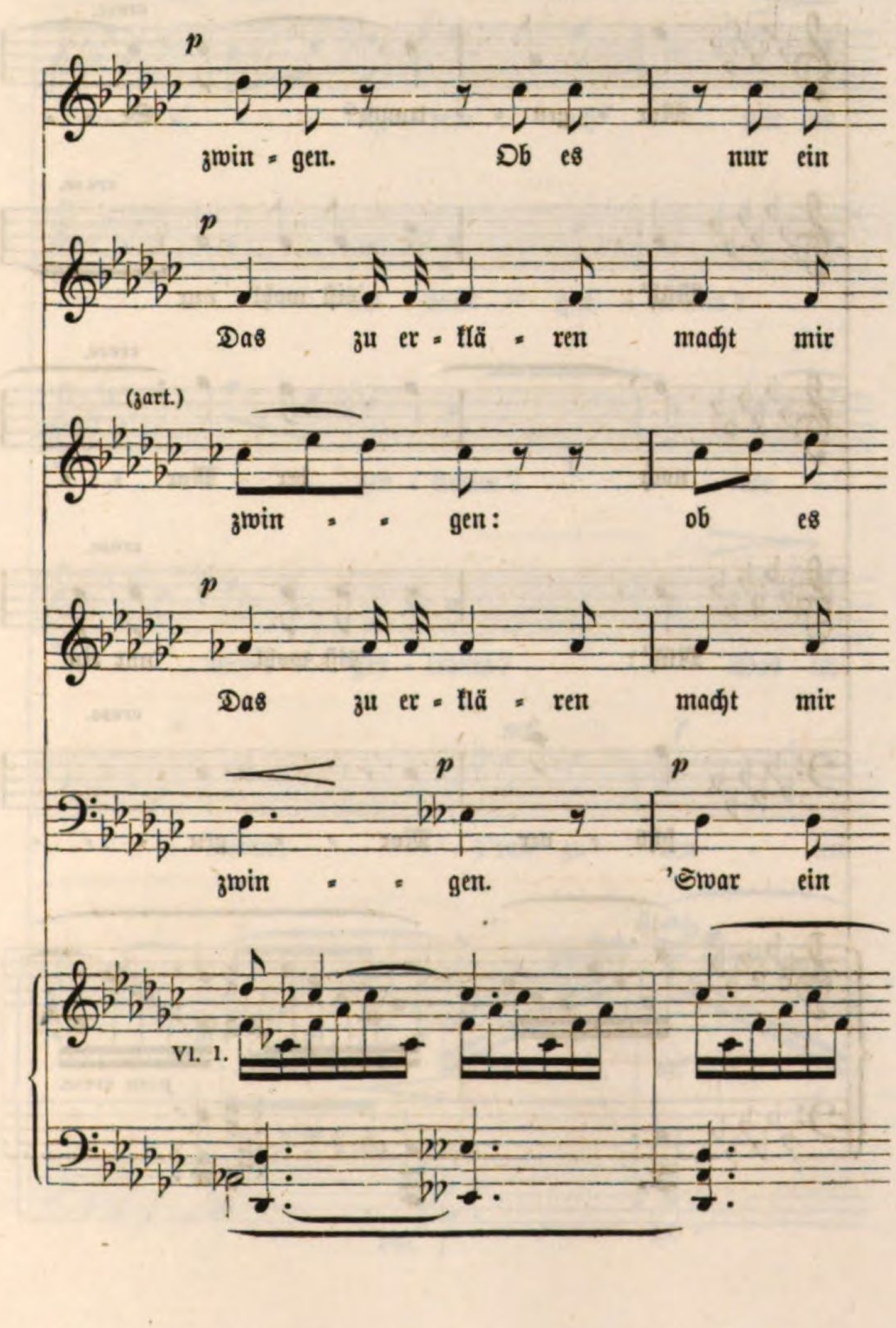

- - - ne, se-lig mir er-wacht, Traum der
Vl.
Vc.
Br.
Cb.
höch-sten Hul-den, himm-lisch Mor-gen-
f
dim.
glühn: — — — — Deu-tung euch zu
poco rall.
Hb.
espress.
Hr.
p
dol.
Vc.
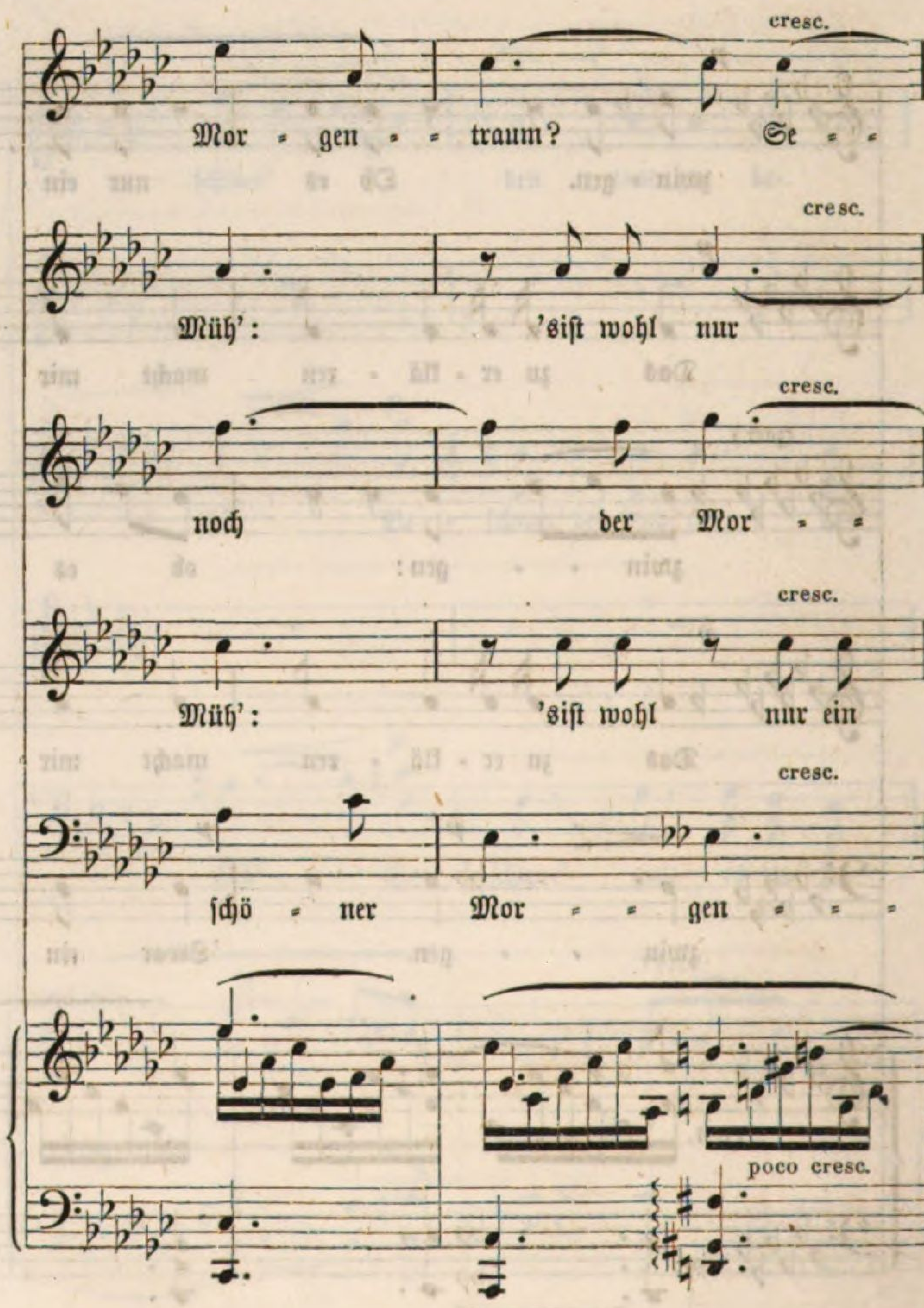

schul-den, se - - lig süß' Be-
rall.
a tempo.
mühn! Ei-ner Wei-se mild und
Sachs.
p
Vor dem Kin-de,
Fl.
a tempo
Cl.
dim.
piu p
rall.
p dol.
Vl.
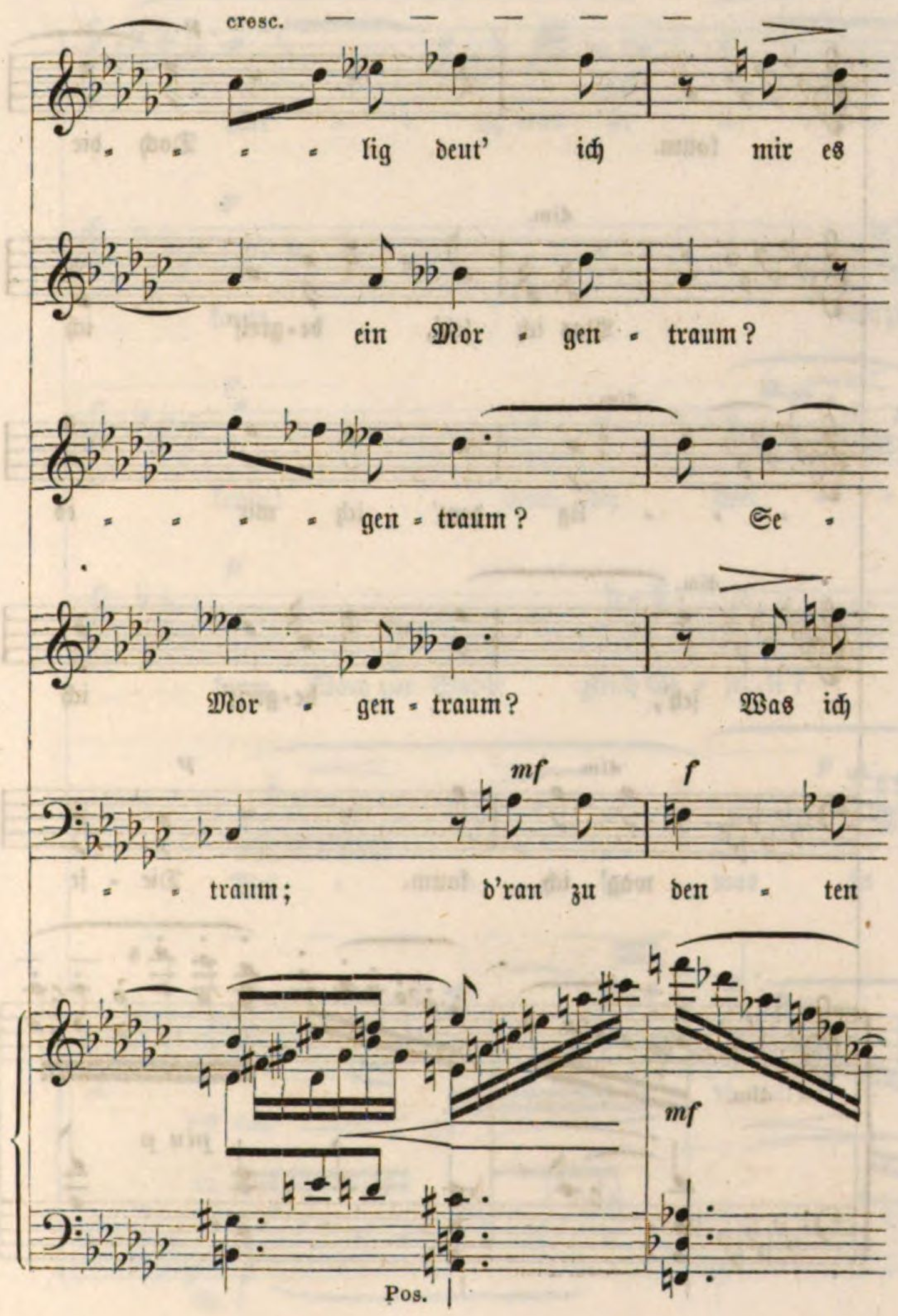

Eva.
hehr sollt' es hold ge-
Magd.
Walth.
p
p
Dei - ne Lie - be ließ mir es ge-
David.
Sachs.
(zart.)
lieb - - lich hold, möcht' ich gern wohl
Hr.
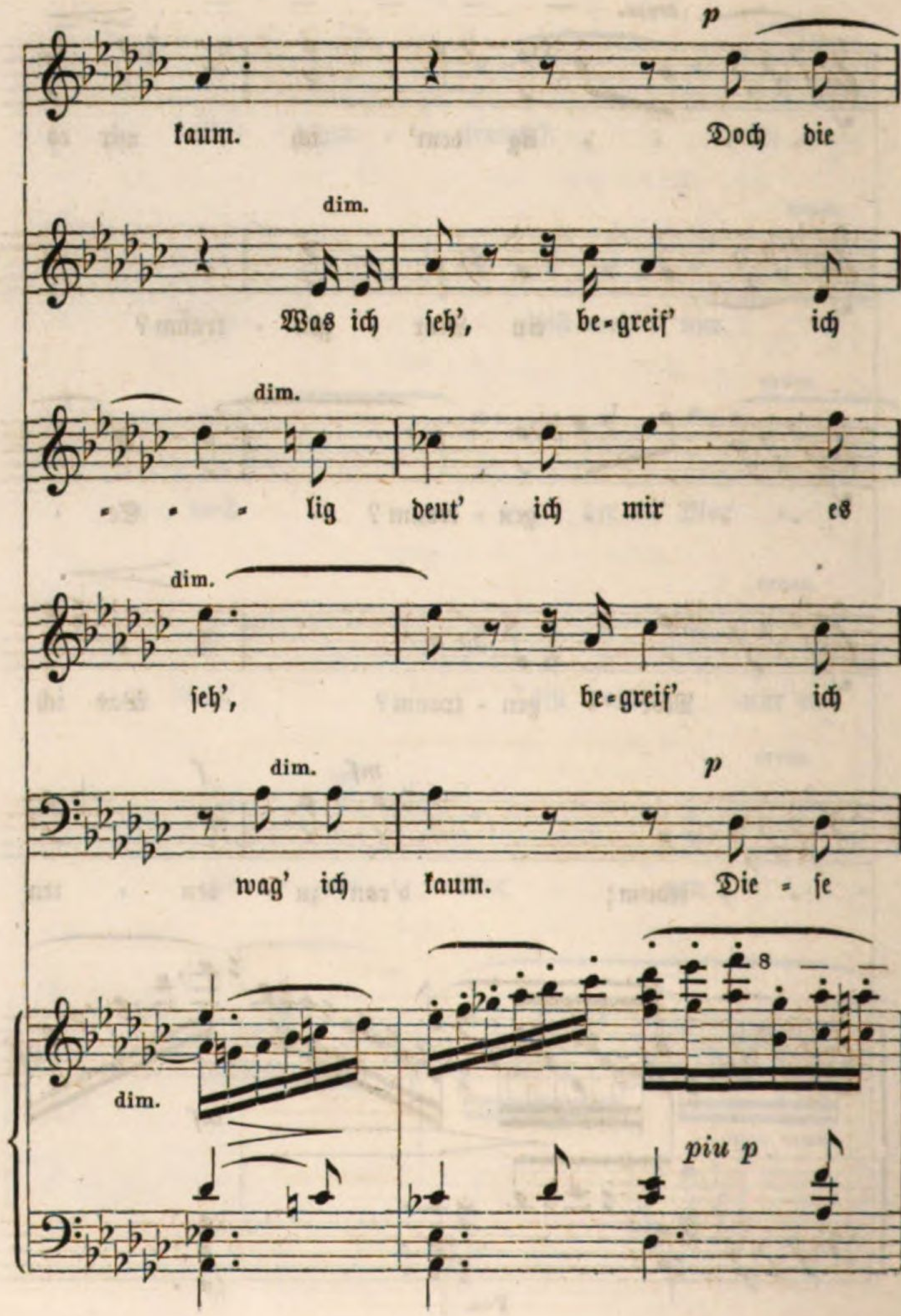

lin=gen, mei=nes Her = zens ſüß' Be=
p
Wach', o=der träum' ich ſchon ſo früh?
lin=gen, mei=nes Her = zens
p
Wach', o=der träum' ich ſchon ſo früh?
ſin = = gen: Doch des Her = zens
Hb.
Cl. dol.
Cl. 2.
Fag.
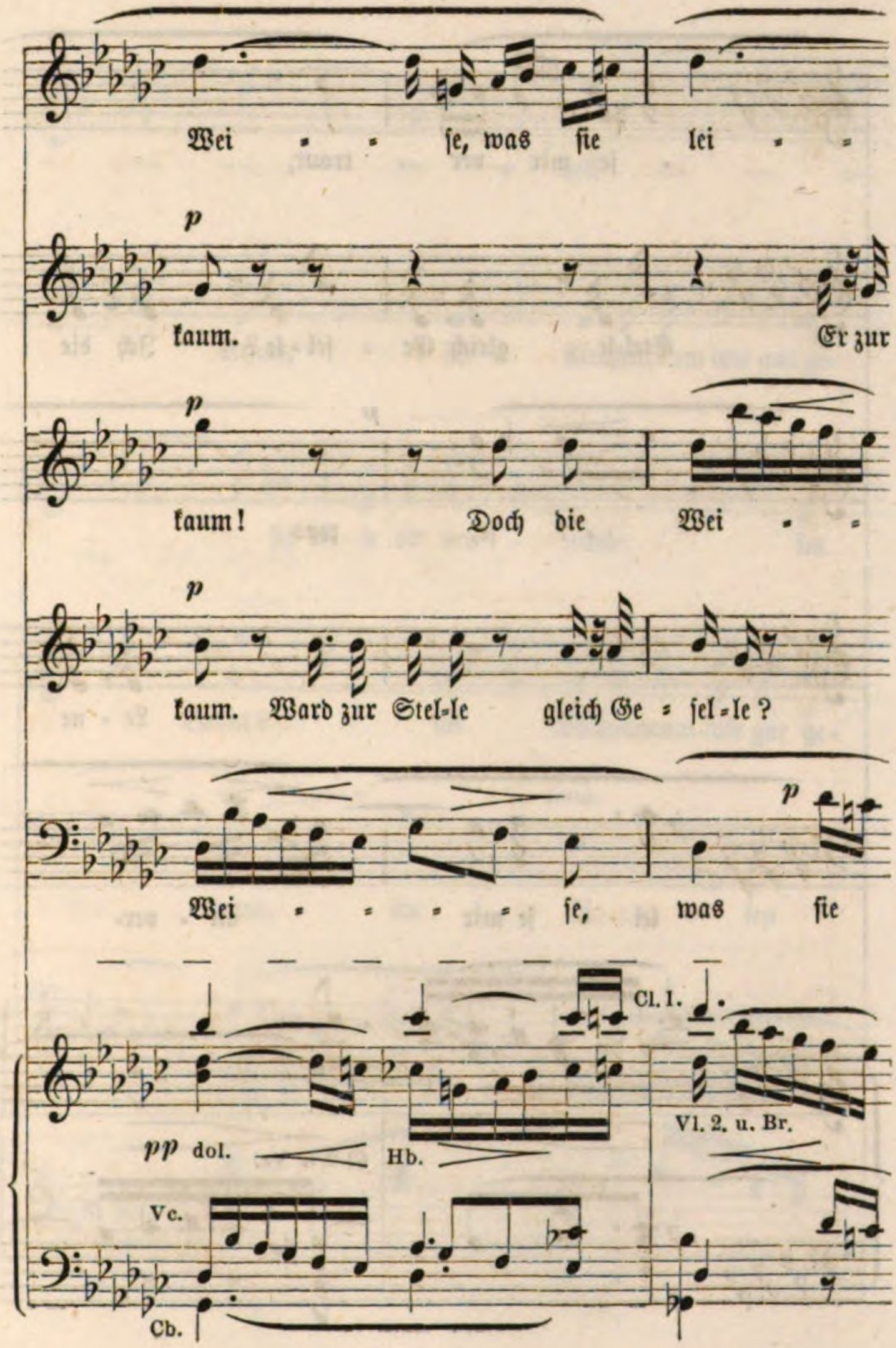

dim.
ſchwer' deu - tend zu be-
p
ſüß' Be - ſchwer' deu-tend zu be-
p
ſüß' Be - ſchwer' galt es zu be-
Viol.2.
cresc.
p
dim.
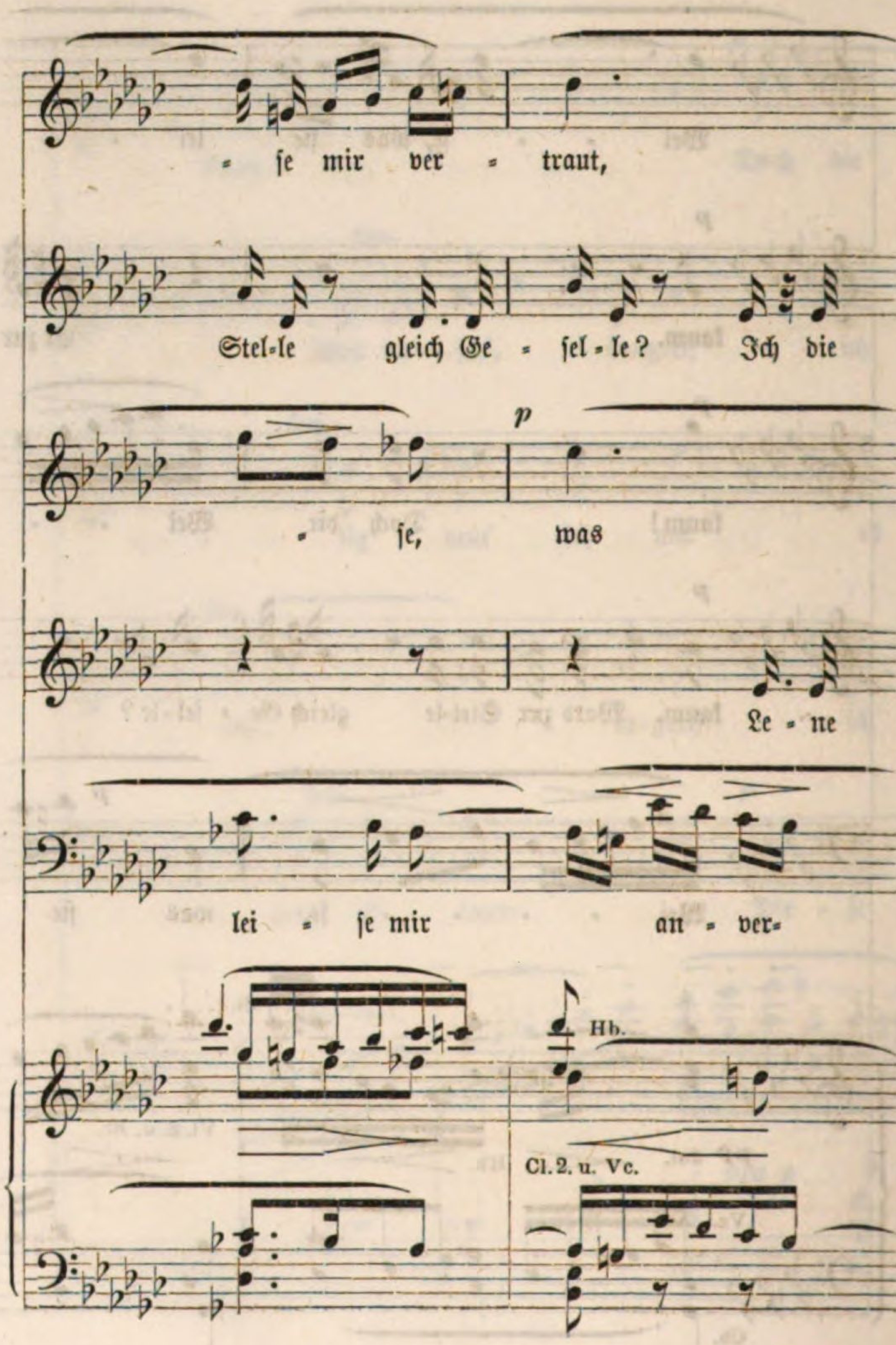

p
zwin = gen. Ob es nur ein
p
Das zu er = klä = ren macht mir
(zart.)
zwin = = gen: ob es
p
Das zu er = klä = ren macht mir
p p
zwin = = gen. 'Swar ein
Vl. 1.
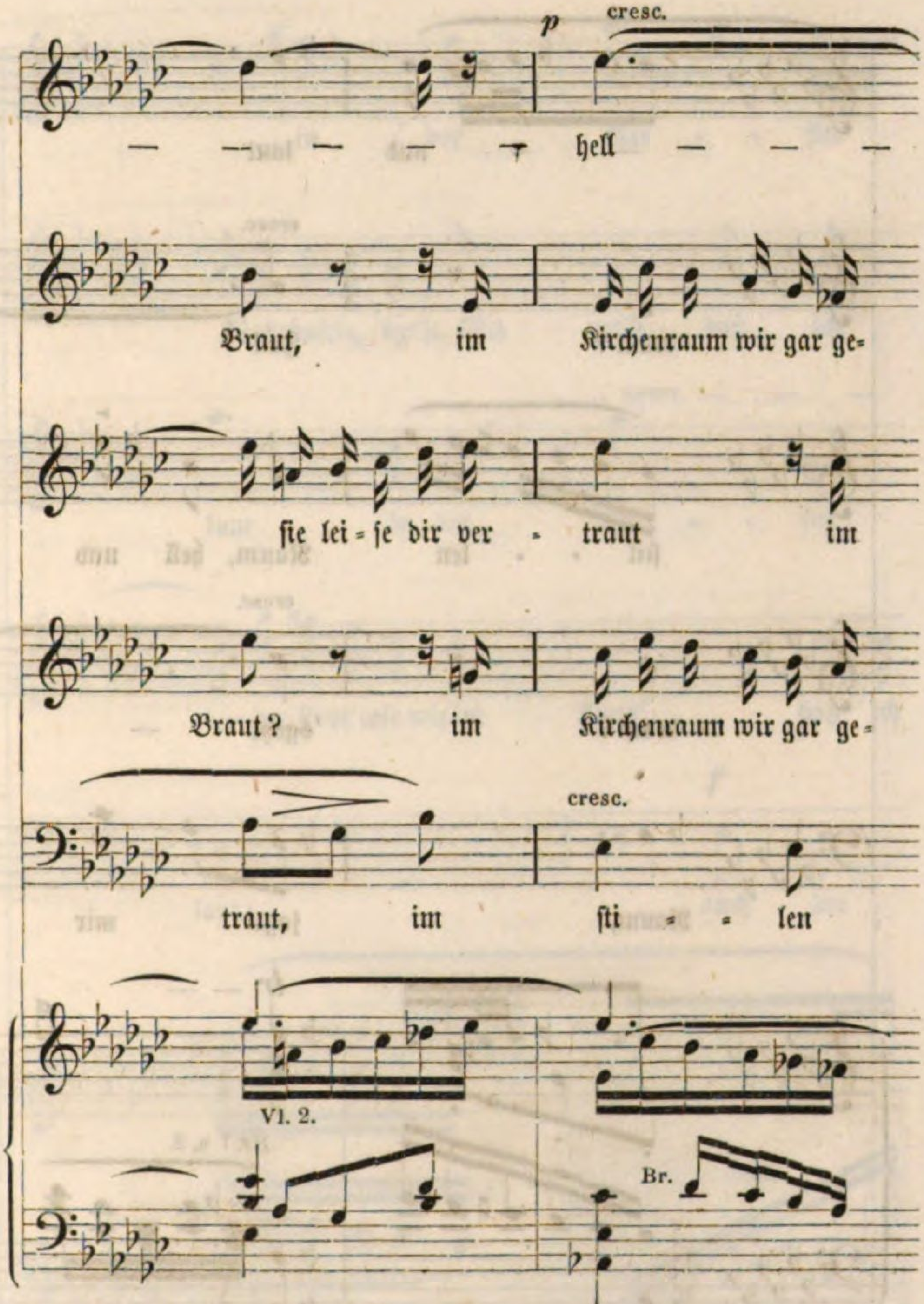

cresc.
Mor - gen - - traum? Se - -
cresc.
Müh': 'sist wohl nur
cresc.
noch der Mor - -
cresc.
Müh': 'sist wohl nur ein
cresc.
schö - ner Mor - - gen - - -
poco cresc.
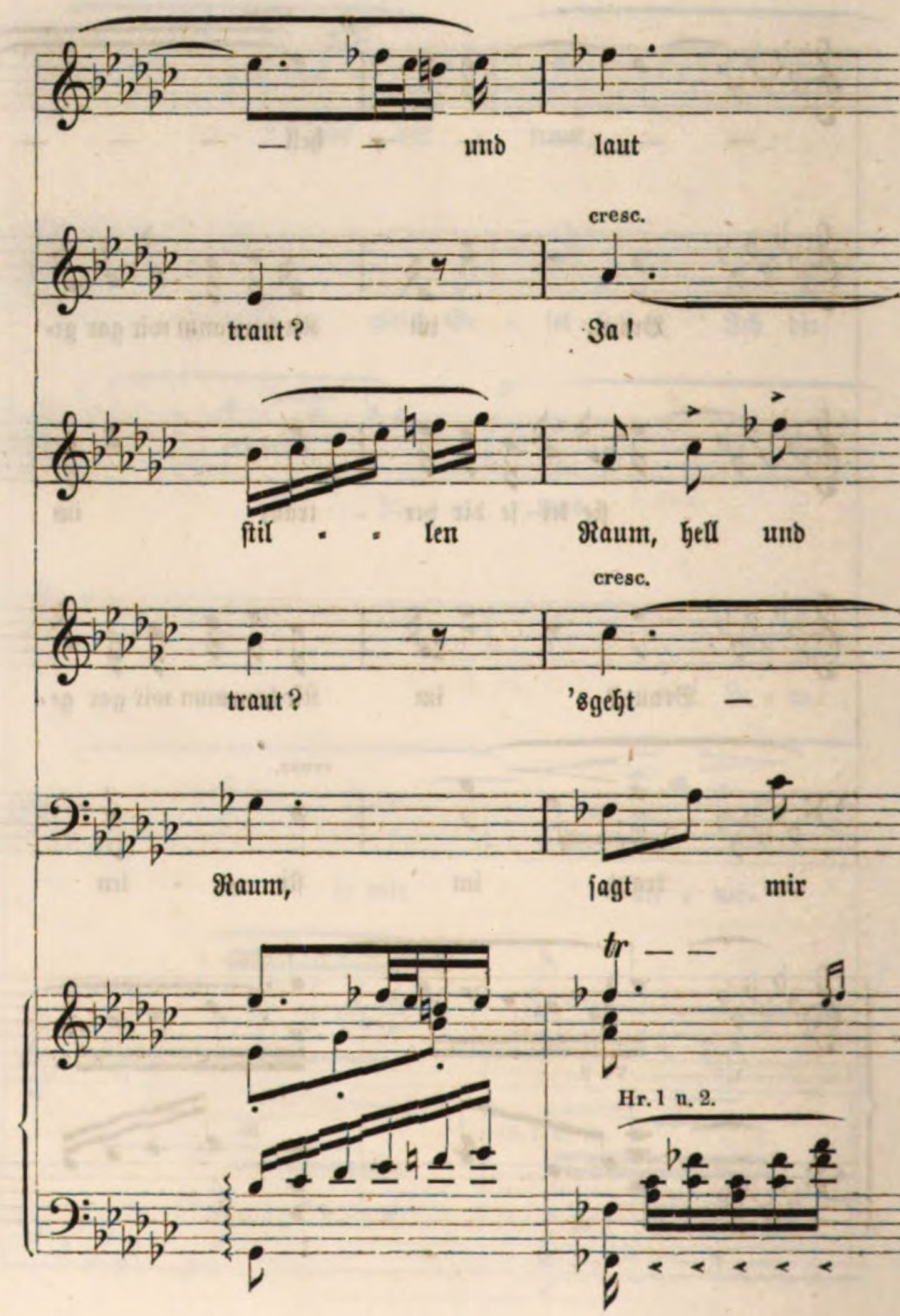

cresc.
- - - - lig deut' ich mir es
ein Mor - gen - traum?
- - - - gen - traum? Se -
Mor - gen - traum? Was ich
mf
f
- - traum; d'ran zu den - ten
mf
Pos.
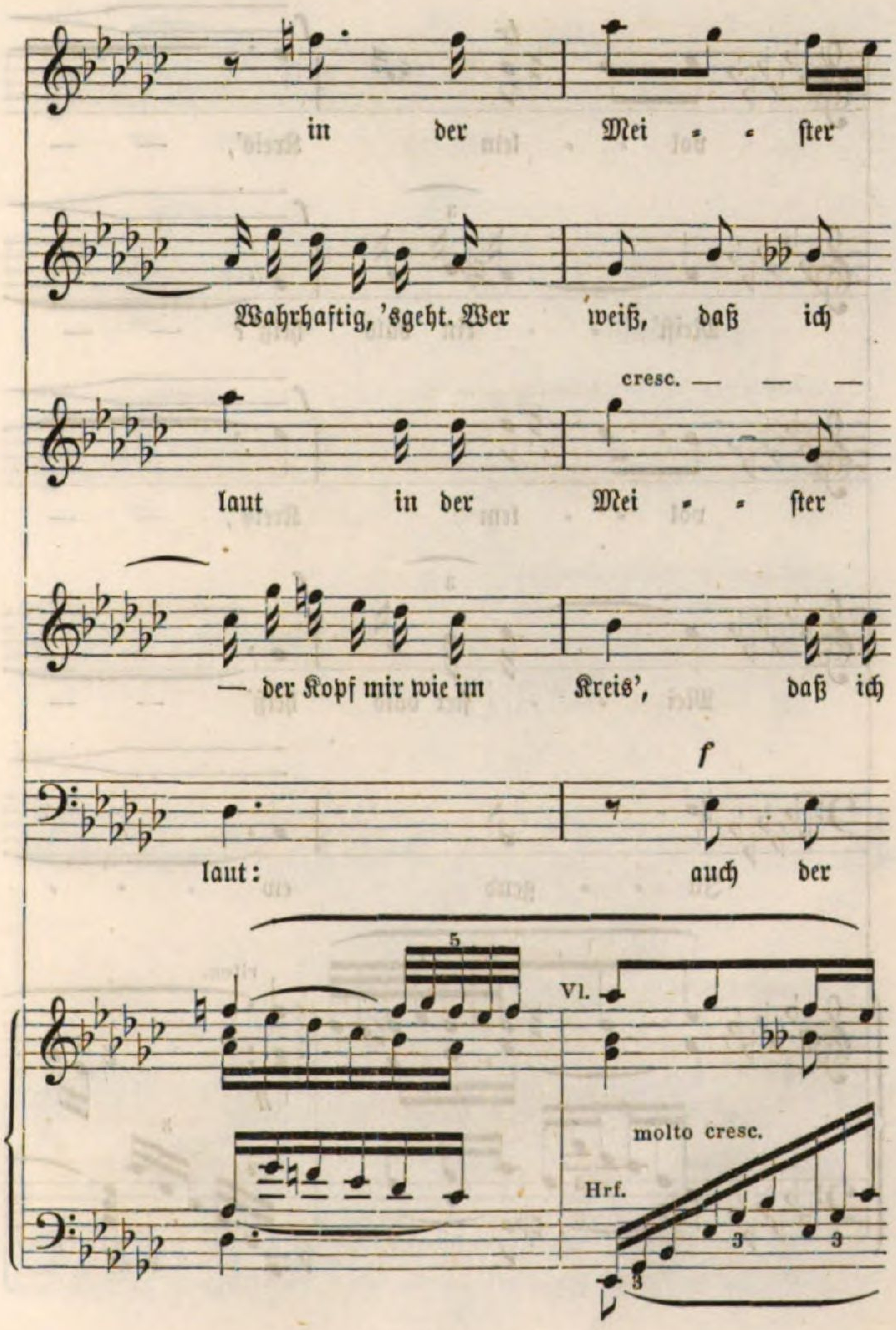

p
kaum. Doch die
dim.
Was ich seh', be-greif' ich
dim.
- - - lig deut' ich mir es
dim.
seh', be-greif' ich
dim.
p
wag' ich kaum. Die - se
dim.
8
piu p
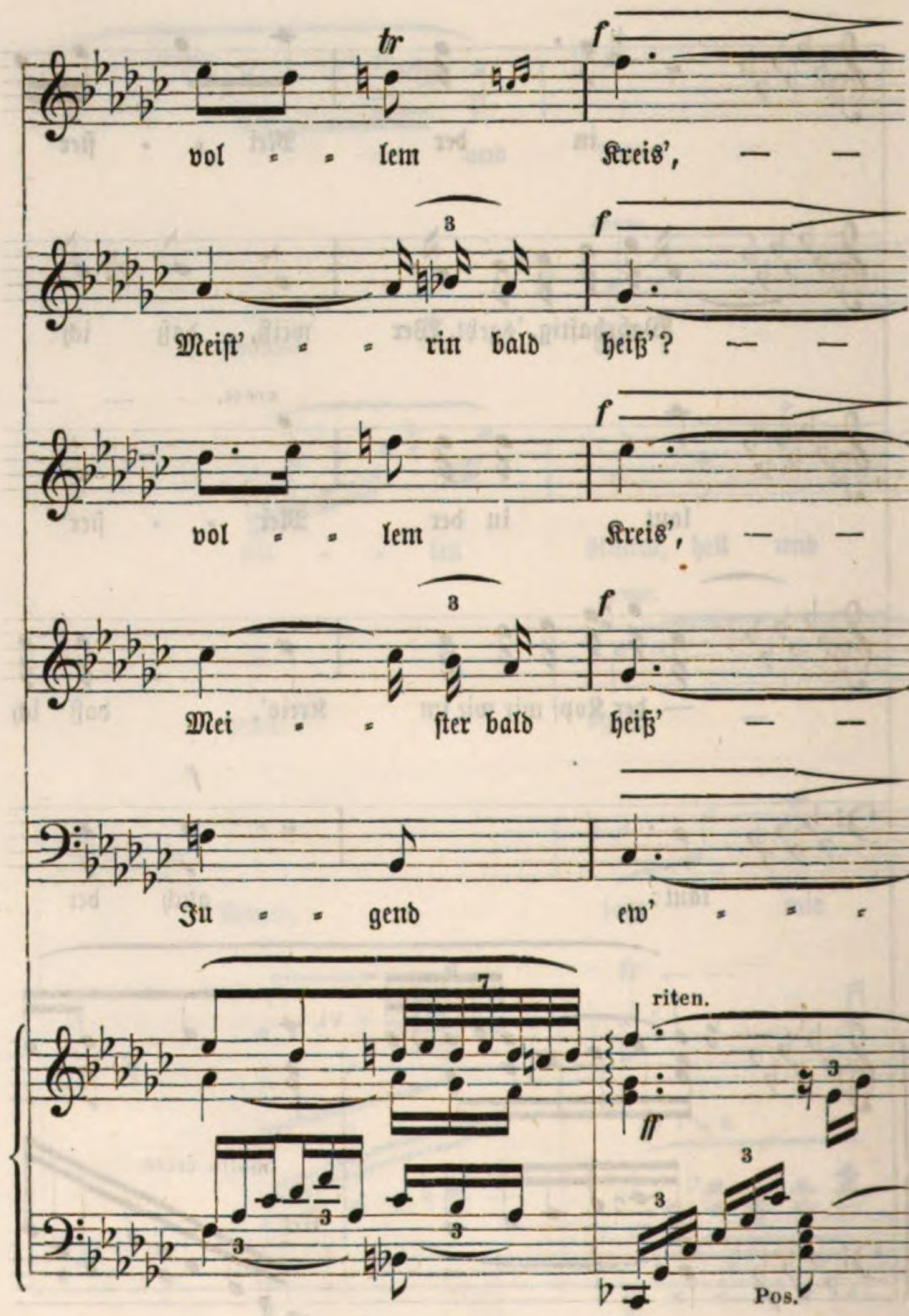

Wei - - se, was sie lei - -
p
kaum. Er zur
p
kaum! Doch die Wei - -
p
kaum. Ward zur Stel-le gleich Ge - sel-le?
p
Wei - - - - se, was sie
Cl. I.
pp dol.
Hb.
Vl. 2. u. Br.
Vc.
Cb.
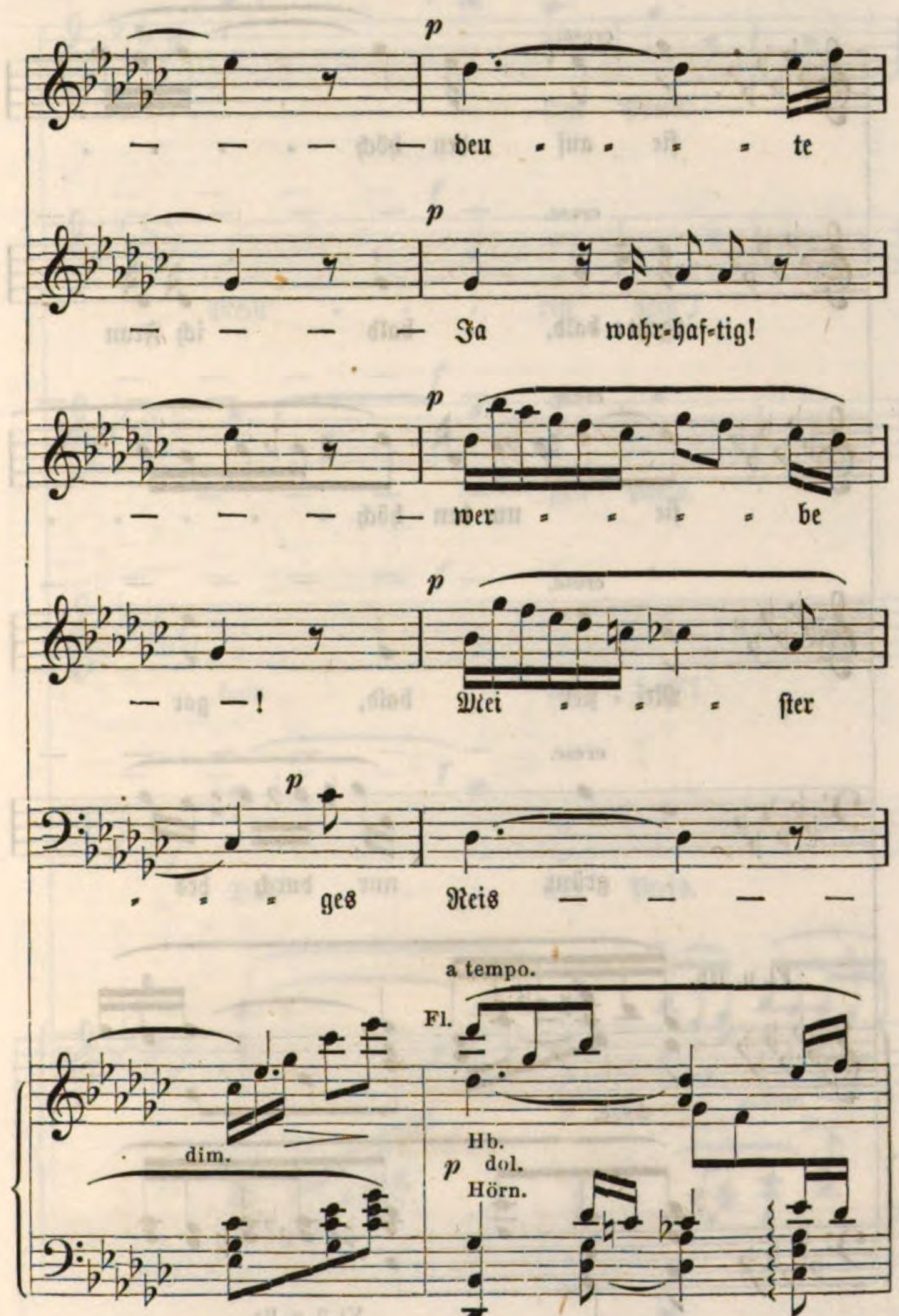

- se mir ver - traut,
Stel-le gleich Ge - sel - le? Ich die
- se, was
Le - ne
lei - se mir an - ver-
Hb.
Cl. 2. u. Vc.
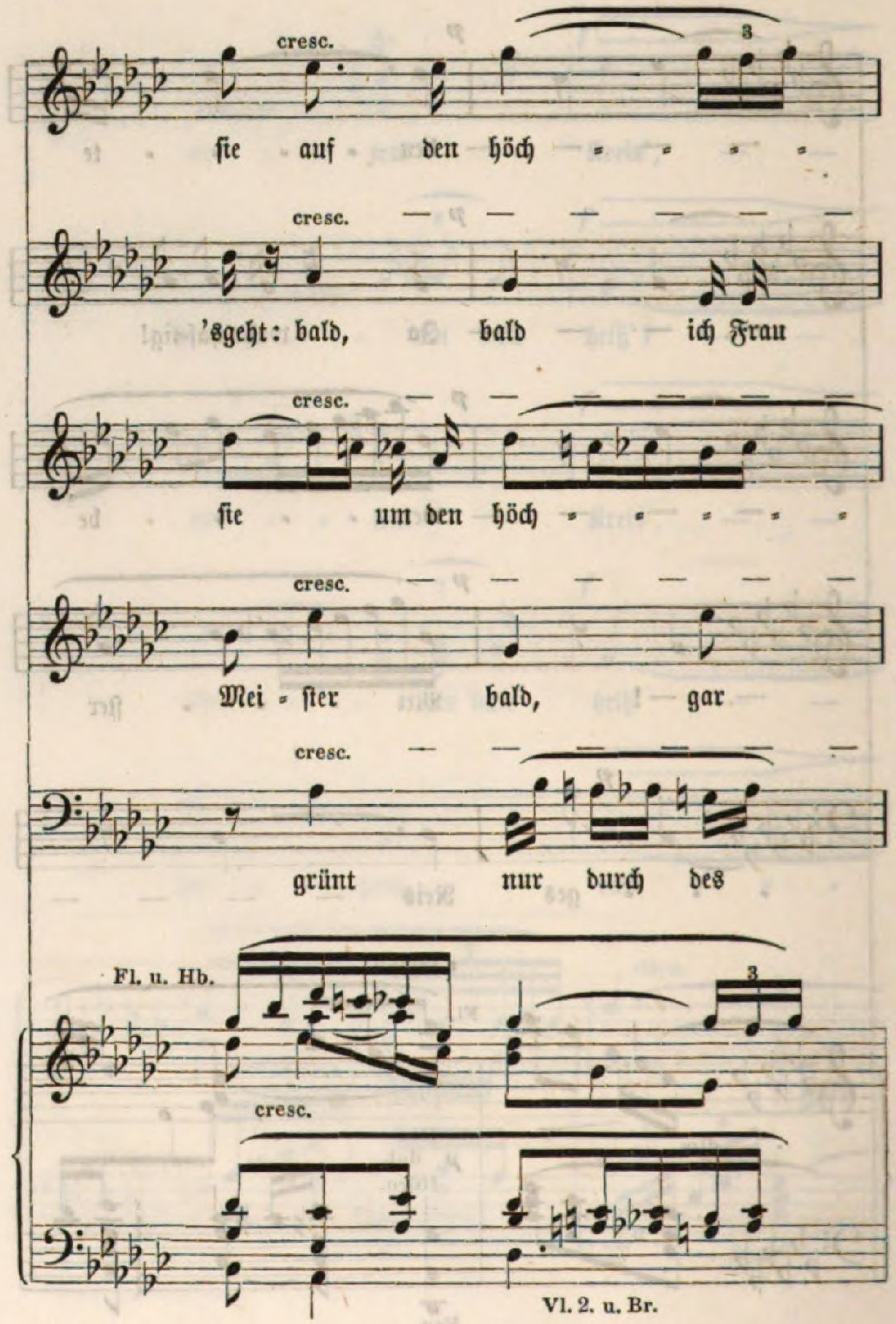

p cresc.
hell
Braut, im Kirchenraum wir gar ge=
sie lei = se dir ver = traut im
Braut? im Kirchenraum wir gar ge=
cresc.
traut, im sti = = len
Vl. 2.
Br.
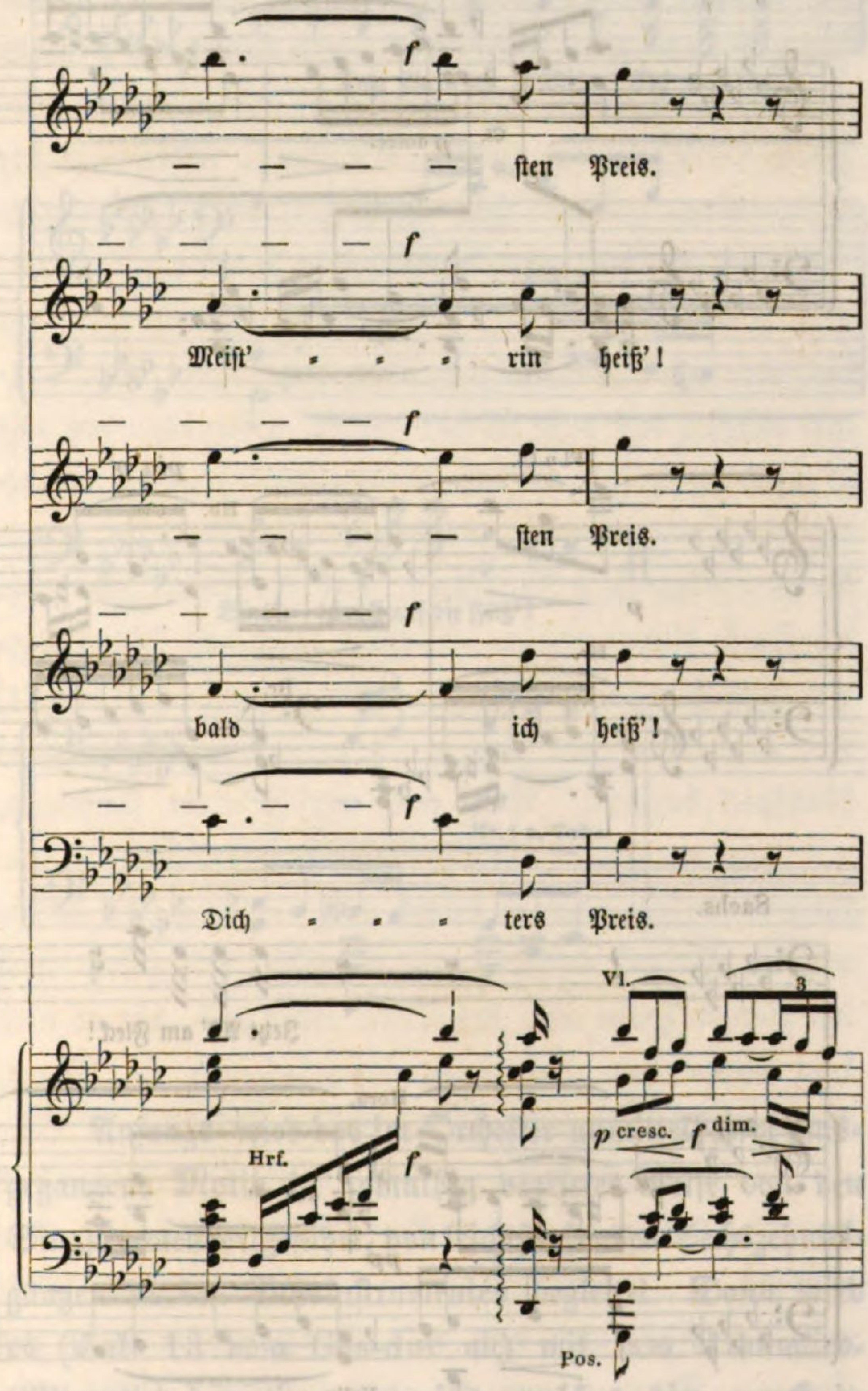

— — und laut
cresc.
traut? Ja!
stil - - len Raum, hell und
cresc.
traut? 'sgeht —
Raum, sagt mir
tr
Hr. 1 u. 2.
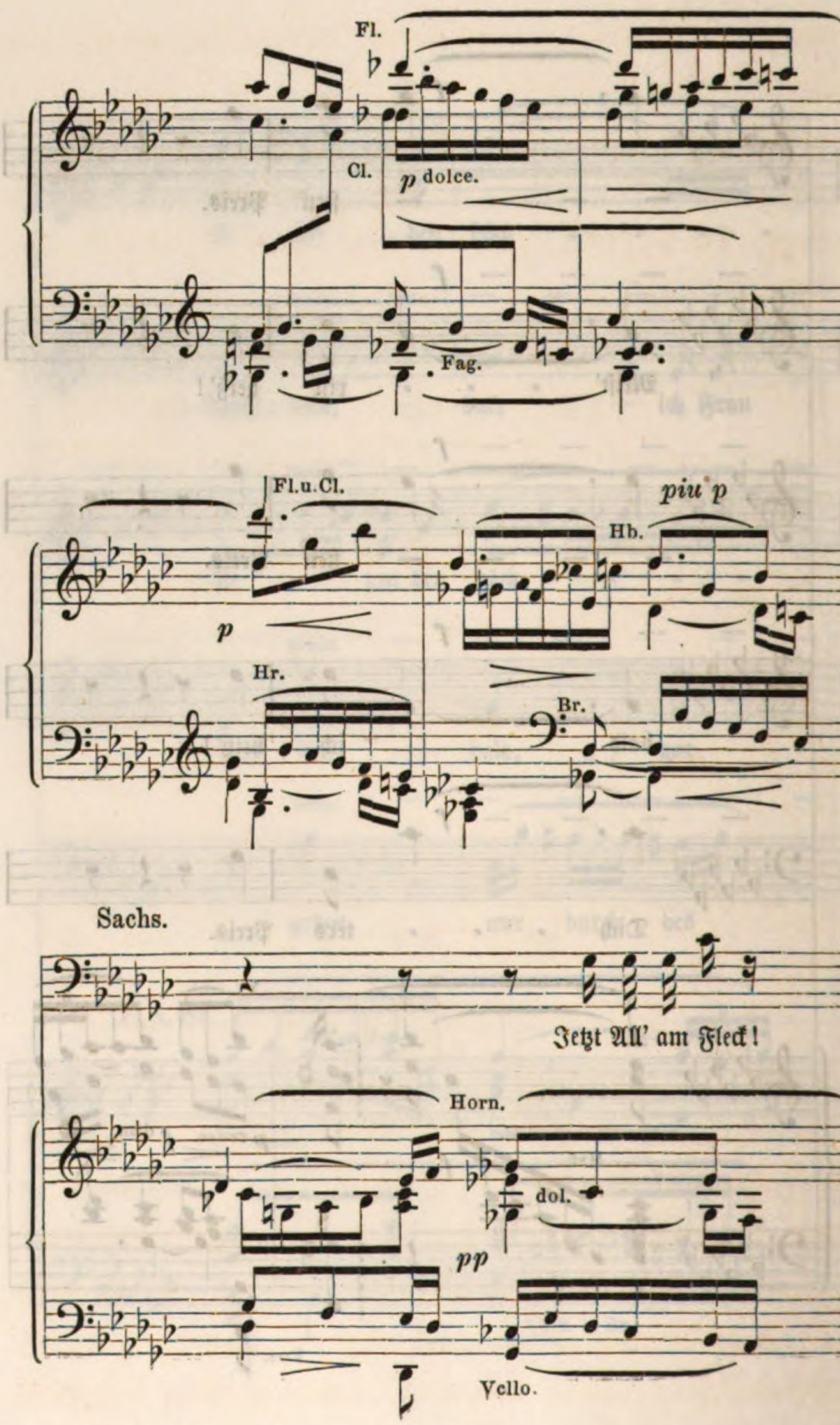

in der Mei - - ster
Wahrhaftig, 'sgeht. Wer weiß, daß ich
cresc.
laut in der Mei - - ster
— der Kopf mir wie im Kreis', daß ich
f
laut: auch der
Vl.
molto cresc.
Hrf.

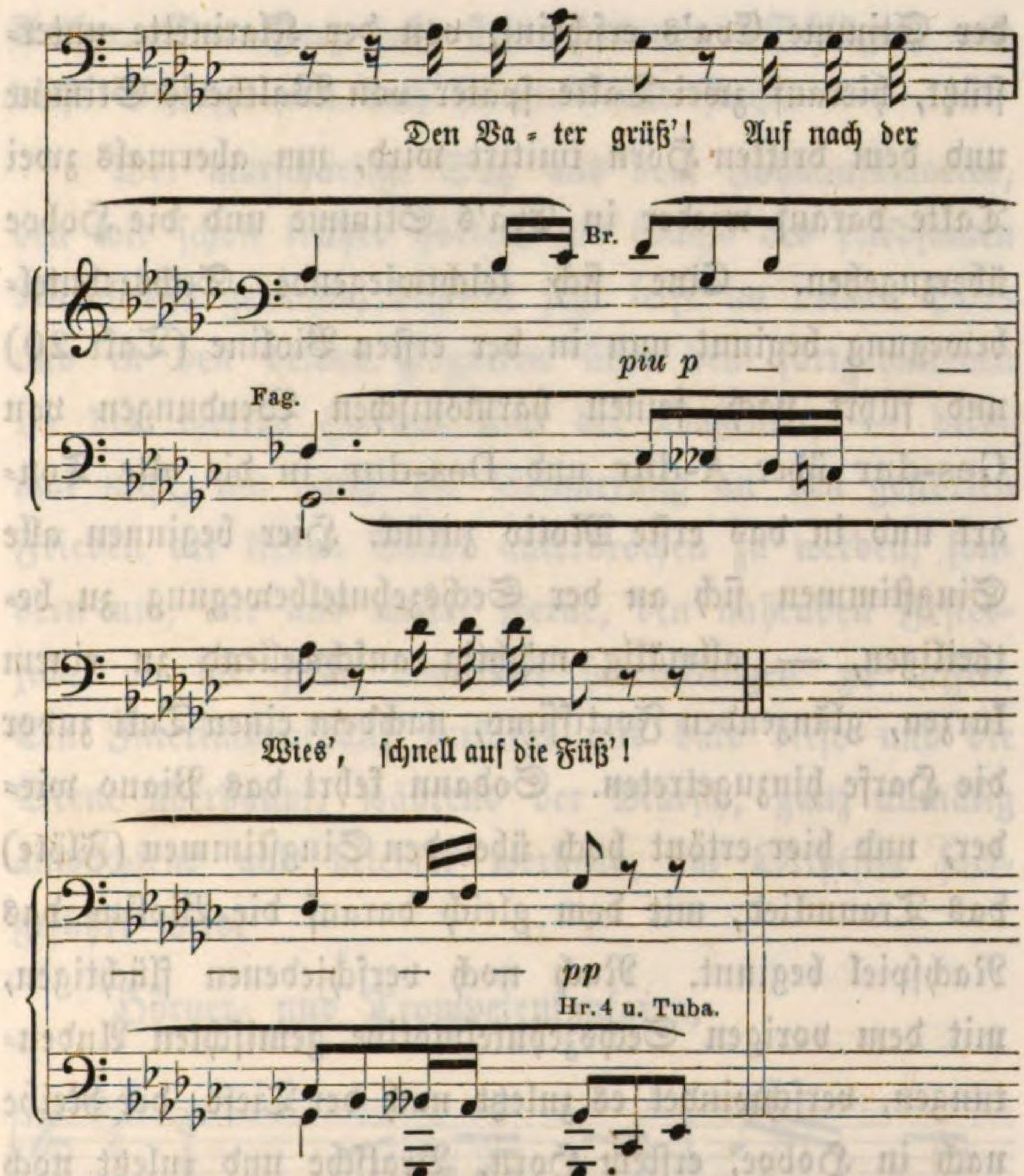

tr
f
vol - - lem Kreis', — —
3
f
Meist' - - rin bald heiß'? — —
f
vol - - lem Kreis', — —
3
f
Mei - - ster bald heiß' — —
Ju - - gend ew' - - -
7
riten.
ff
3
Pos.


p
— — — — deu - - - - te
p
— — — — Ja wahr-haf-tig!
p
— — — — wer - - - - be
p
— — ! Mei - - - - ster
p
- - - ges Reis — — — —
a tempo.
Fl.
dim.
Hb.
p dol.
Hörn.
Fag.


cresc.
sie auf den höch - - - -
cresc.
'sgeht: bald, bald ich Frau
cresc.
sie um den höch - - - - -
cresc.
Mei - ster bald, gar
cresc.
grünt nur durch des
Fl. u. Hb.
cresc.
Vl. 2. u. Br.


f
— — — — sten Preis.
f
Meist' - - - rin heiß'!
f
— — — — sten Preis.
f
bald ich heiß'!
f
Dich - - - ters Preis.
Vl.
3
p cresc. f dim.
Hrf.
f
Pos.


Fl.
Cl.
p dolce.
Fag.
Fl.u.Cl.
p
piu p
Hb.
Hr.
Br.
Sachs.
Jetzt All' am Fleck!
Horn.
dol.
pp
Vcello.



Anfangs wird das im Orchester unmittelbar voraus=gegangene Motiv in anmuthig variirter Weise von den Singstimmen fortgeführt, von leichtfließenden Sechszehntel=gängen in den Blasinstrumenten begleitet. Dann wird es (Takt 13 vom Ges-dur an) mit dem Traumlied=(Minnelied=) motive vertauscht, welches hier zuerst in

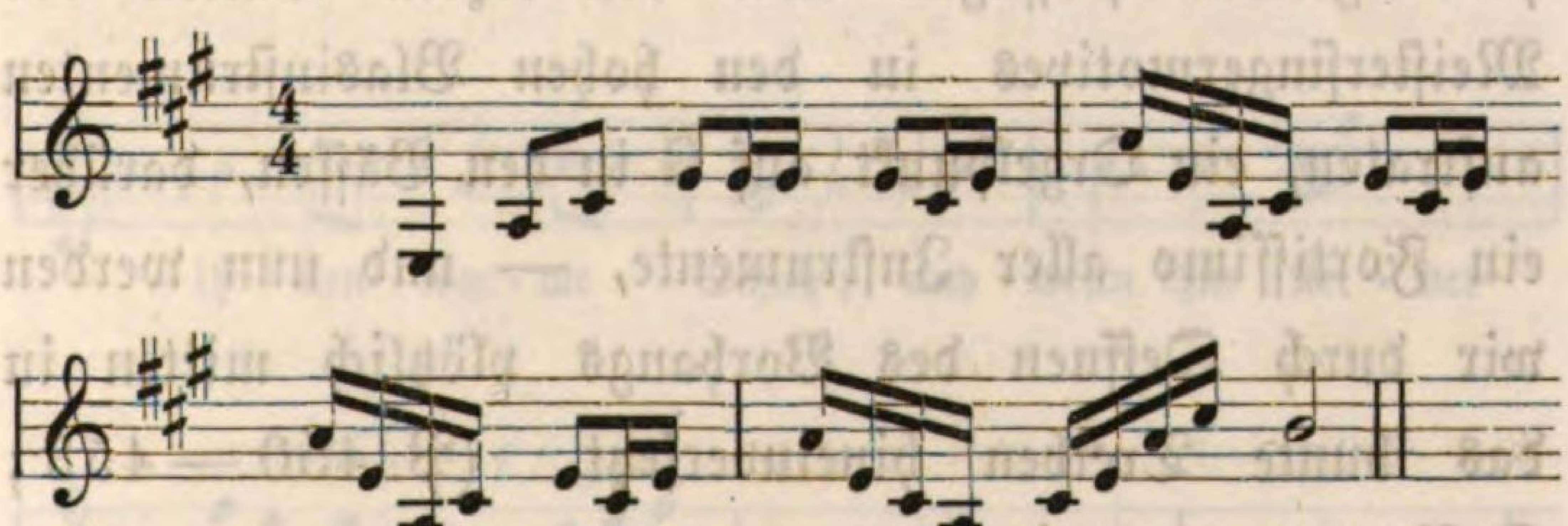
der Stimme Eva's erscheint, von der Klarinette unterstützt, hierauf zwei Takte später von Walther's Stimme und dem dritten Horn imitirt wird, um abermals zwei Takte darauf wieder in Eva's Stimme und die Hoboe überzugehen. Eine sich leichtwiegende Sechszehntelbewegung beginnt nun in der ersten Violine (Takt 20) und führt nach feinen harmonischen Wendungen von Ges-dur über A-dur und Des-dur in die alte Tonart und in das erste Motiv zurück. Hier beginnen alle Singstimmen sich an der Sechszehntelbewegung zu betheiligen, — allmälig mächtig anschwellend zu einem kurzen, glänzenden Fortissimo, nachdem einen Takt zuvor die Harfe hinzugetreten. Sodann kehrt das Piano wieder, und hier ertönt hoch über den Singstimmen (Flöte) das Traumlied, mit dem gleich darauf die Violine das Nachspiel beginnt. Nach noch verschiedenen flüchtigen, mit dem vorigen Sechszehntelmotive gemischten Andeutungen, verschwindet es zuletzt nach der Tiefe, der Reihe nach in Hoboe, erstem Horn, Bratsche und zuletzt noch im vierten Horn und der Tuba erklingend, die es nach dem tiefen von der Tuba fortgehaltenen fis führen, über welchem der nun folgende Satz anhebt.

Ein unendlich seliges, ja, heiliges Gefühl: das der Beglückung — des Beglücktseins und des Beglückens —, spricht aus diesem wunderbar schönen Fünfgesang. Bewegung und edle Ruhe durchdringen das Ganze. Man athmet in einem reinen, erfrischenden

Aether. Das Herz hebt sich in warmen Schlägen, und diese Schläge sind doch so mild und sanft. —

Der marschartige Satz aus dem Johannismotive, den wir schon früher hörten, als Sachs des friedsamen Nürnbergs gedachte, beginnt jetzt leise im dritten Horn und in den beiden Fagotten über dem fortgehaltenen fis des vierten Hornes und der Baßtuba, — diesmal nicht, um durch die Erinnerung an den gestörten Frieden der lieben Stadt unterbrochen zu werden, sondern um, wie aus weiter Ferne, den nahenden Festesjubel in die stille Werkstatt hereinklingen zu lassen. Ein Interimsvorhang verbirgt uns bald diese und die Scene überhaupt, während der Marsch, ganz allmälig anwachsend und belebter werdend, im Orchester fortgeführt wird.
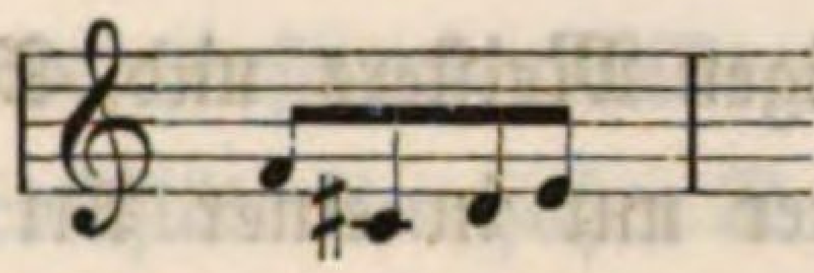
Hörner- und Trompetenfanfaren,
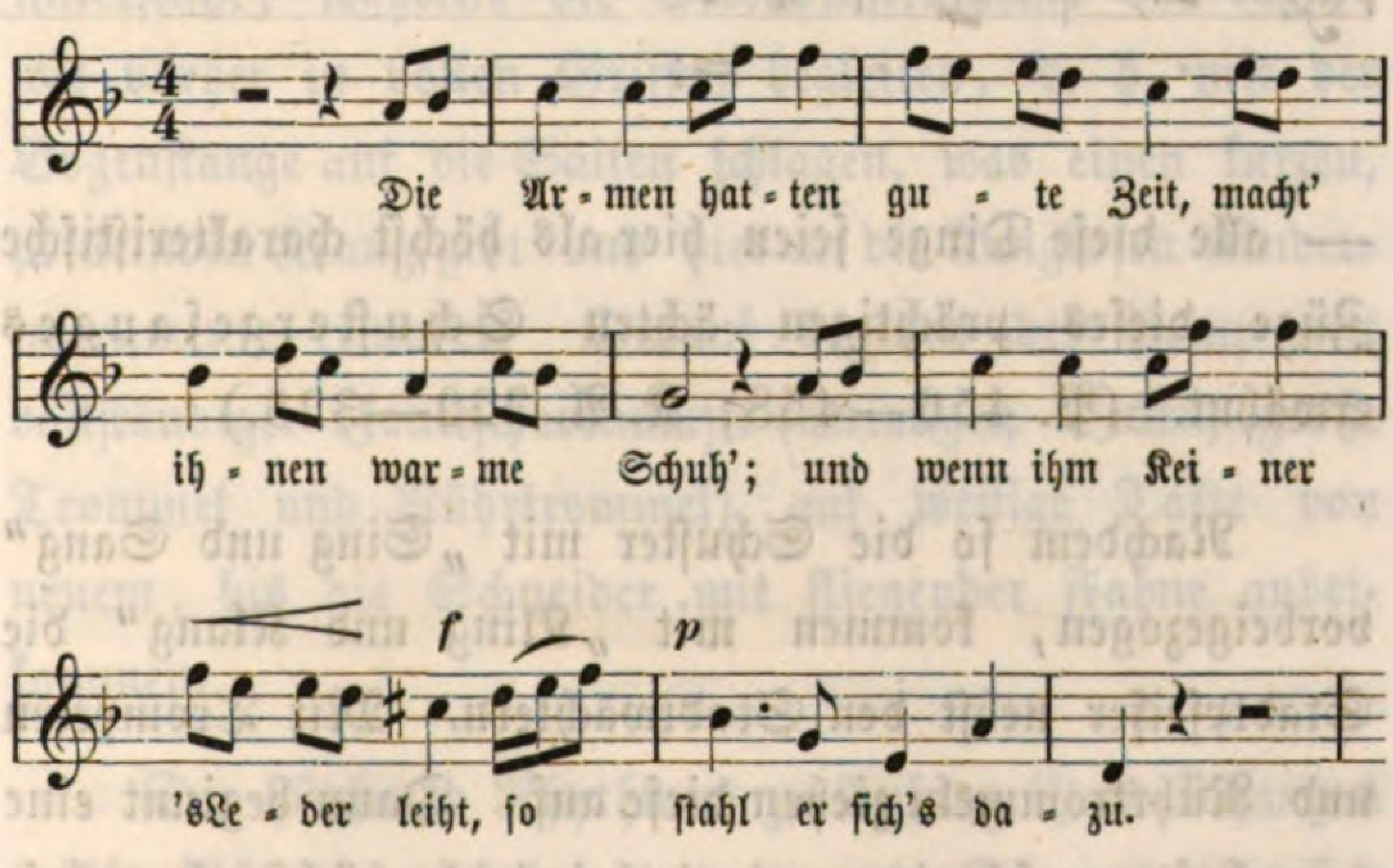


auf verschiedenen Seiten der verdeckten Bühne, bald entfernter, bald näher, von Instrumenten in viererlei verschiedener Stimmung geblasen, scheinen das Signal zum Anbruch des Festes zu geben. Der Lohengrin-

Heerbann tritt uns hier in's Gedächtniß. Und doch, wie verschieden ist die ganze Charakterfärbung! — Eine wogende, nach und nach immer mehr überhand nehmende Triolenfigur in den Violoncells und später den Bratschen und Violinen läßt uns im Geiste die herbeiströmenden Menschen sehen. Dazwischen hellklingende Violin- und Bratschenläufe, wie sie im heitern Johannisfestabend-Vorspiel des zweiten Aufzuges das Johannismotiv einleiteten. Dazu gehaltene Triller in den Bläsern, dann wieder das Johannisfest-Marschmotiv mit den wogenden Triolen in den Violoncells und einige Takte später — der Festtumult rückt uns jetzt schon ziemlich nahe — das erste Meistersingermotiv in Bässen, Violoncells, Tuba und Fagott mit dem wirklichen, seine ganze helle Festesfreude ausstrahlenden Johannismotive. Zuletzt, nachdem die oben erwähnten hellklingenden Passagen über den letzten Takten des Meistersingermotives in den hohen Blasinstrumenten auftraten, ein Orgelpunkt auf G in den Bässen, darüber ein Fortissimo aller Instrumente, — und nun werden wir durch Oeffnen des Vorhangs plötzlich mitten in das bunte Treiben hineinversetzt. (P. 450—453; K. A. 319—321.)

Soeben sind die Schuster gelandet und ziehen mit fliegenden Fahnen auf. Nachdem achtmal diese Achtelfigur:
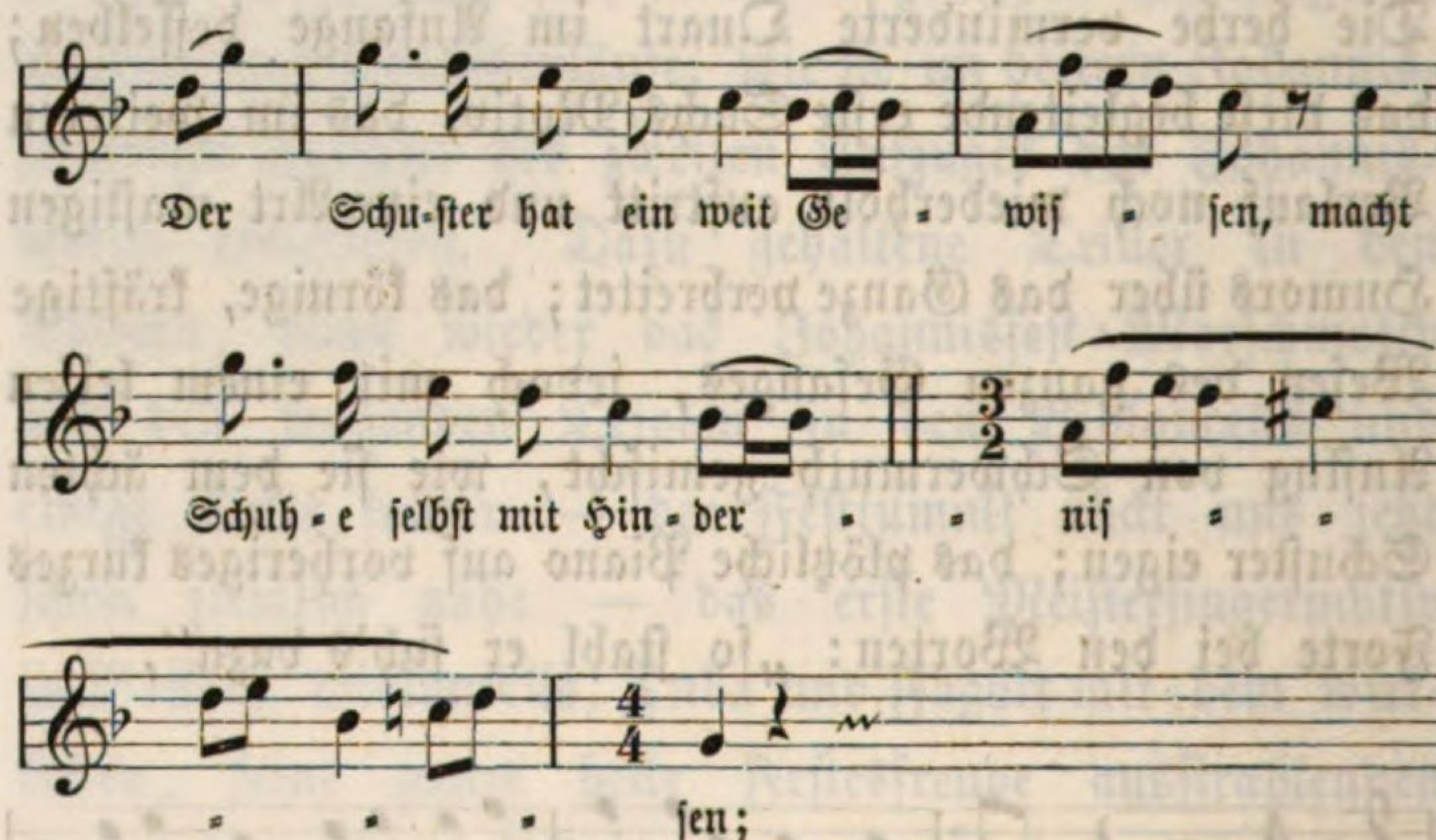


aus dem ersten Meistersingermotive in den Streichinstrumenten Fortissimo auftrat, beginnen sie ihren originellen Gesang: „Sankt Crispin, lobet ihn! ꝛc. ꝛc.“ Die herbe verminderte Quart im Anfange desselben; das diese begleitende erste Sachs-Motiv, das im weiteren Verlauf noch wiederholt auftritt und eine Art mastigen Humors über das Ganze verbreitet; das körnige, kräftige Wesen des ganzen Gesanges, jedoch mit einem leisen Anflug von Schwermuth gemischt, wie sie dem ächten Schuster eigen; das plötzliche Piano auf vorheriges kurzes Forte bei den Worten: „so stahl er sich's dazu“,



— clam, furtim, nach dem fruchtlosen precario, — als ob die Sänger, auf kühnen Anlauf und Griff, im

Geiſte ihres heiligen Meiſters und Schutzpatrons, dieſelben dem Zuhörer nur in einer Art vertraulichen Zuflüſterns mittheilten, (raſcher kecker Entſchluß, ſtille Ausführung); die charakteriſtiſche Taktverlängerung auf dem Worte: „Hinderniſſen“:



— alle dieſe Dinge ſeien hier als höchſt charakteriſtiſche Züge dieſes prächtigen ächten Schuſtergeſanges erwähnt. (P. 456—458; K. A. 322—325.)
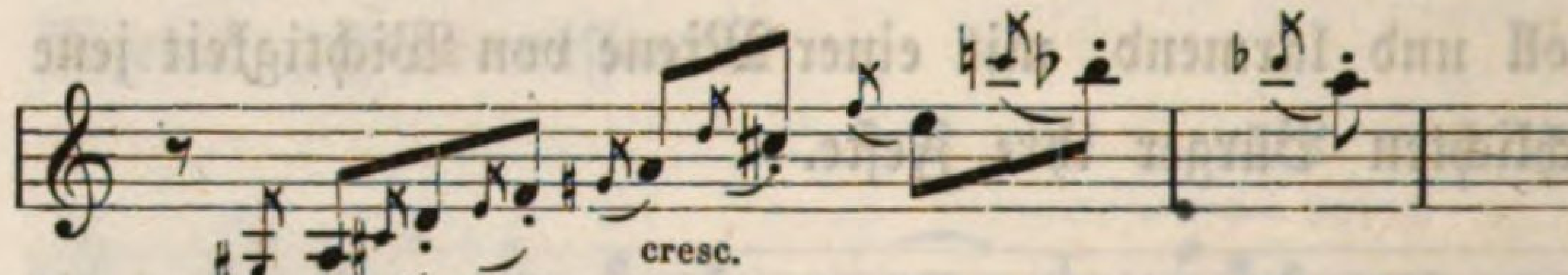
Nachdem ſo die Schuſter mit „Sing und Sang“ vorbeigezogen, kommen mit „Kling und Klang“ die Stadtpfeifer nebſt den Stadtwächtern. Mit Trompeten und Rührtrommeln ziehen dieſe auf. Dann beginnt eine pomphaft rauſchende und dabei doch höchſt harmloſe Muſik im vollen Orcheſter, bei der jedes Inſtrument gleichſam ſein Aeußerſtes zur Verherrlichung des Feſtes

thut, sämmtliche Streichinstrumente alle vier Saiten zugleich angeben, die Piccoloflöte in hoher Region die Melodie führt, und wobei auch Beckenschläge und das lustige Geklingel des Triangels nicht fehlen. Begingen ja geräuschvoll und lärmend, mit einer Miene von Wichtigkeit jene schlichten Bürger ihre Feste.

Plötzlich wird der Lärm unterbrochen. Gesellen mit Kinderinstrumenten lösen die vorausziehende Musik ab, sich vergebens bemühend, wiewohl die gedämpfte erste Trompete in B ihre Kräfte anstrengt, es den Stadtpfeifern gleich zu thun. Die Piccoloflöte (jetzt im Piano), eine Kinderpfeife vertretend, führt die Melodie fort, theilweise von Hoboe, Klarinette und dem Glockenspiel unterstützt, während die Streichinstrumente col legno wie vorher in vollen Griffen begleiten, d. h. mit der Bogenstange auf die Saiten schlagen, was einen kurzen, prickelnden Klang gibt und hier an die klanglosen Kinderinstrumente erinnert. Darauf beginnt der Pomp mit vollständiger Janitscharenmusik (Triangel, Becken, große Trommel und Rührtrommel) auf wenige Takte von neuem, bis die Schneider mit fliegender Fahne anbeikommen.

Der hüpfende Rhythmus zu Anfang ihres Gesanges („Als Nürenberg belagert war und Hungersnoth sich fand rc. rc.“), die häufigen Triller und Verzierungsfiguren im Orchester, namentlich die plötzlichen, kurz

abgerissenen Triolenwürfe der Blasinstrumente, die Bocks-triller im Gesange selbst, die drolligen Vorschläge in der Geige,



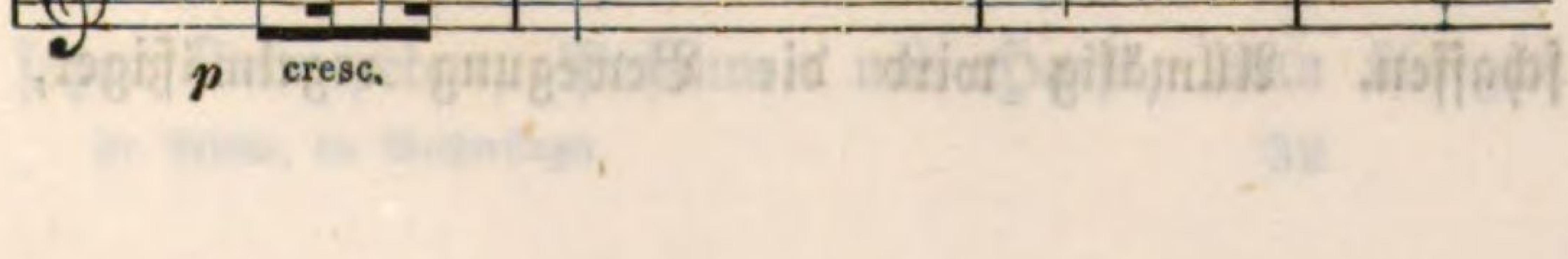
das ganze unstete lebendige Wesen, der frappante Wechsel in Rhythmus, Klangfarbe und Nuancirung, so z. B. der Fortissimoschluß P. 463 im ganzen Orchester mit dem Beckenschlag und der lachenden oder meckernden gedämpften Trompete, und der gleich darauf folgende Pianoeintritt bei den Worten: „der Feind der sieht's" ꝛc. ꝛc., nur von getheilten Contrabässen, Violoncells und Violen begleitet, die lustigen „Meck-meck-mecks" — machen das lebensfrische Schneiderlied zu einem eben so charakteristischen, ungemein komisch wirkenden Ganzen, ja vielleicht in noch höherem Grade, als das vorausgegangene Schusterlied. (P. 458—465; K.A. 326—329.)

Da heben die mit fliegender Fahne aufziehenden Bäcker einen schwerfälligen Gesang von dem gräulichen Leiden der Hungersnoth an. Die wühlenden Zweiunddreißigstel-Figuren, an das Knurren des hungrigen Magens erinnernd, und die tiefen, schaurigen Tremolo's der Streichinstrumente in A-moll könnten uns schier
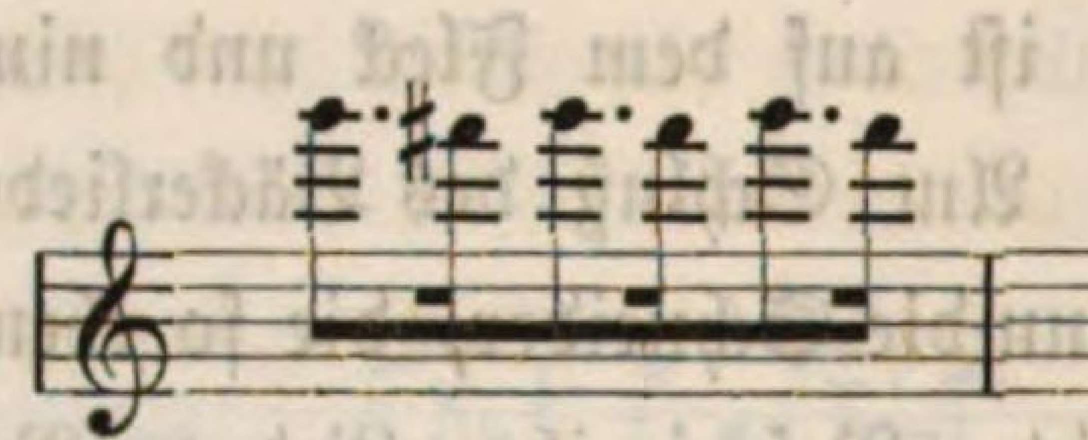
bange machen, wenn wir nicht gleich darauf im glanzhellen, frischen C-dur trostvoll belehrt würden, „daß der Beck täglich ist auf dem Fleck und nimmt uns den Hunger weg.“ Am Schluß des Bäckerliedes singen die Schuster und dann die Schneider, die so eben ihre Fahnen aufgesteckt haben, den Refrain ihrer Lieder. (P. 465—468; K. A. 330—332.)

Nun aber soll das jugendliche Element wieder in seine Rechte treten. Ein Bild der heitersten Anmuth thut sich, nachdem die schwerfälligen Bäckergestalten vorüber sind, vor uns auf. Ein bunter Kahn mit jungen geschmückten Mädchen aus Fürth kommt eben an, und die erfreuten Lehrbuben springen nach dem Gestade. Die Triller in den Violinen und die Läufe im Violoncello, sodann in Flöte und Klarinetten, die gewöhnlich das Johannismotiv einleiten, wo es in seiner lichtesten Gestalt auftritt, dieses darauf selbst in den Violinen, wozu die Blasinstrumente (Flöten, Hoboen, Klarinetten und Fagotte) die Triller forthalten, — bilden den musikalischen Hintergrund dieser lieblich-heiteren Scene.
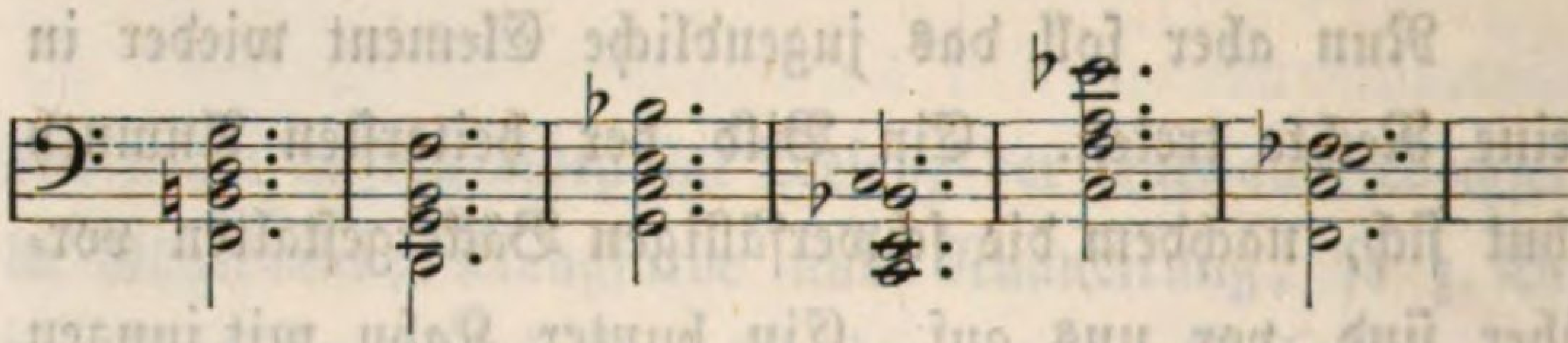
Bei dem Verlangen der Lehrbuben nach Tanzmusik („Stadtpfeifer spielt! daß es lustig wird“) beginnt sich eine walzerartige Bewegung zu regen, wobei diese Figur:



die immer mehr nach oben drängt und sich zuletzt in diesen
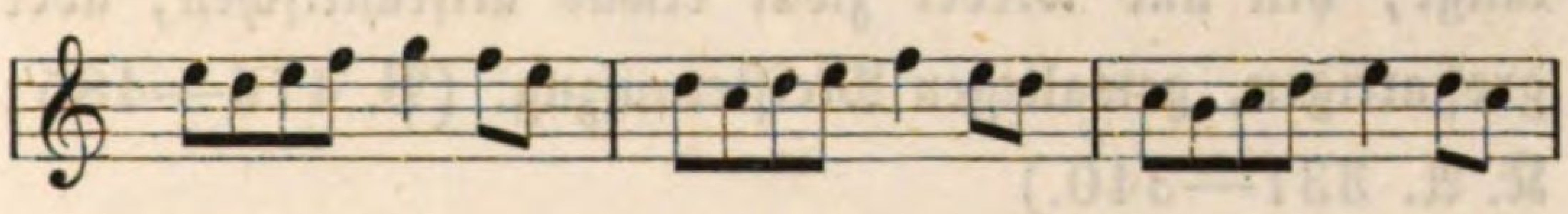


acht Takte lang unter folgender harmonischer Unterlage
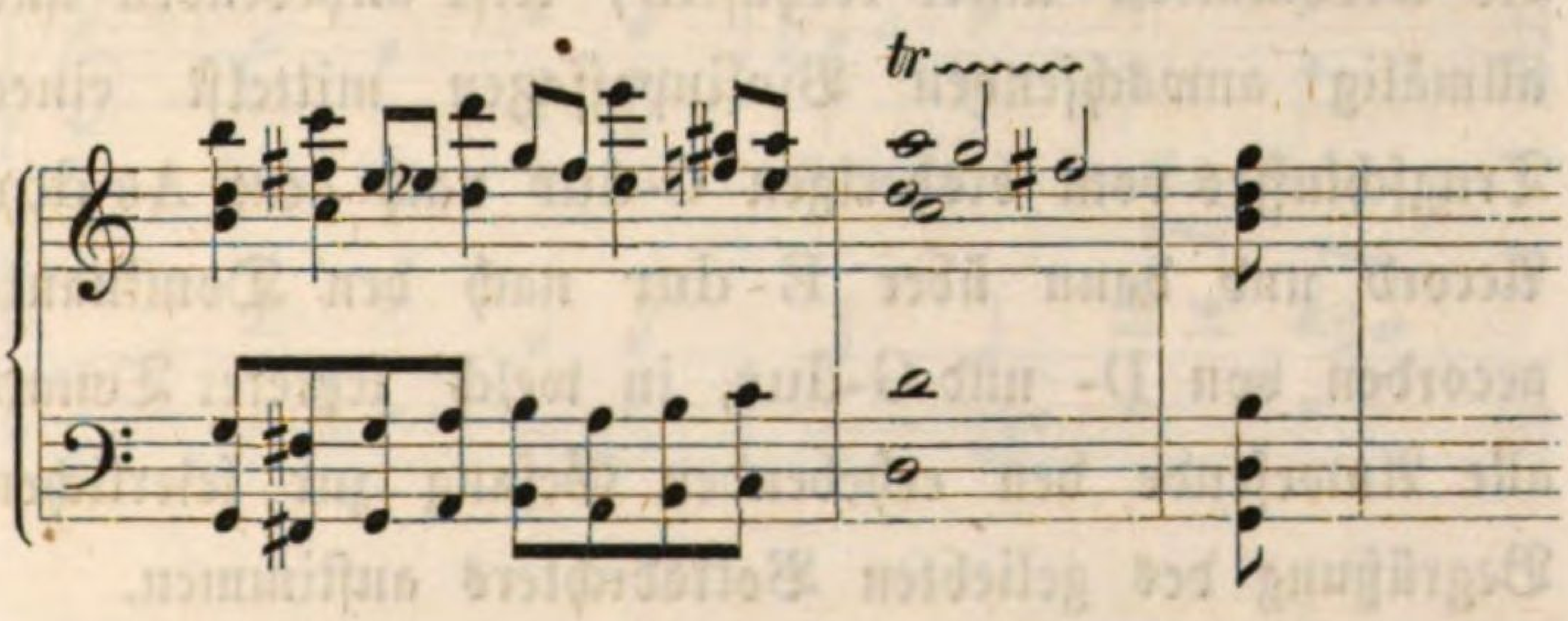


fortgeführten beiden Noten gipfelt, — die sich steigernde Tanzbegierde malt, der bald ihr Genüge werden soll; denn nach dem Abschluß auf dem verlangenden Nonenaccord ertönt ein mäßiger anmuthiger Walzer von ländlichem Charakter, der das Spiel der muntern Jugend begleitet und dessen Klänge immer höher wachsen, bis er durch den Ruf: „die Meistersinger!“ unterbrochen wird. (P. 468—475; K. A. 332—337.)

Jetzt geben die Bässe das erste Meistersingermotiv; aber noch bunt durcheinander mischen sich dazu in Geigen und Bratschen Triolen-, Sextolen-, Sechszehntel- und Zweiunddreißigstel-Figuren; denn noch ist der Zug nicht geordnet, noch wogen die Massen des Volkes durcheinander, um für die neuen Ankömmlinge Platz zu schaffen. Allmälig wird die Bewegung regelmäßiger,

und als endlich Alles geordnet ist, der Aufzug ohne Störung beginnt und sich entfaltet, da tritt auch das Meistermotiv in voller Gestalt, ohne Beimischung fremder Elemente unter Zutritt von drei Trompeten, des Posaunenchores und der Tuba, die bisher schwiegen, mit allem ihm eigenen Pomp und auch der ihm anhängenden Erinnerung an das liebe Zopfthum auf, die sich besonders in diesen Achtelsequenzen



und dem altväterischen Triller bei dem Dominantenschluß



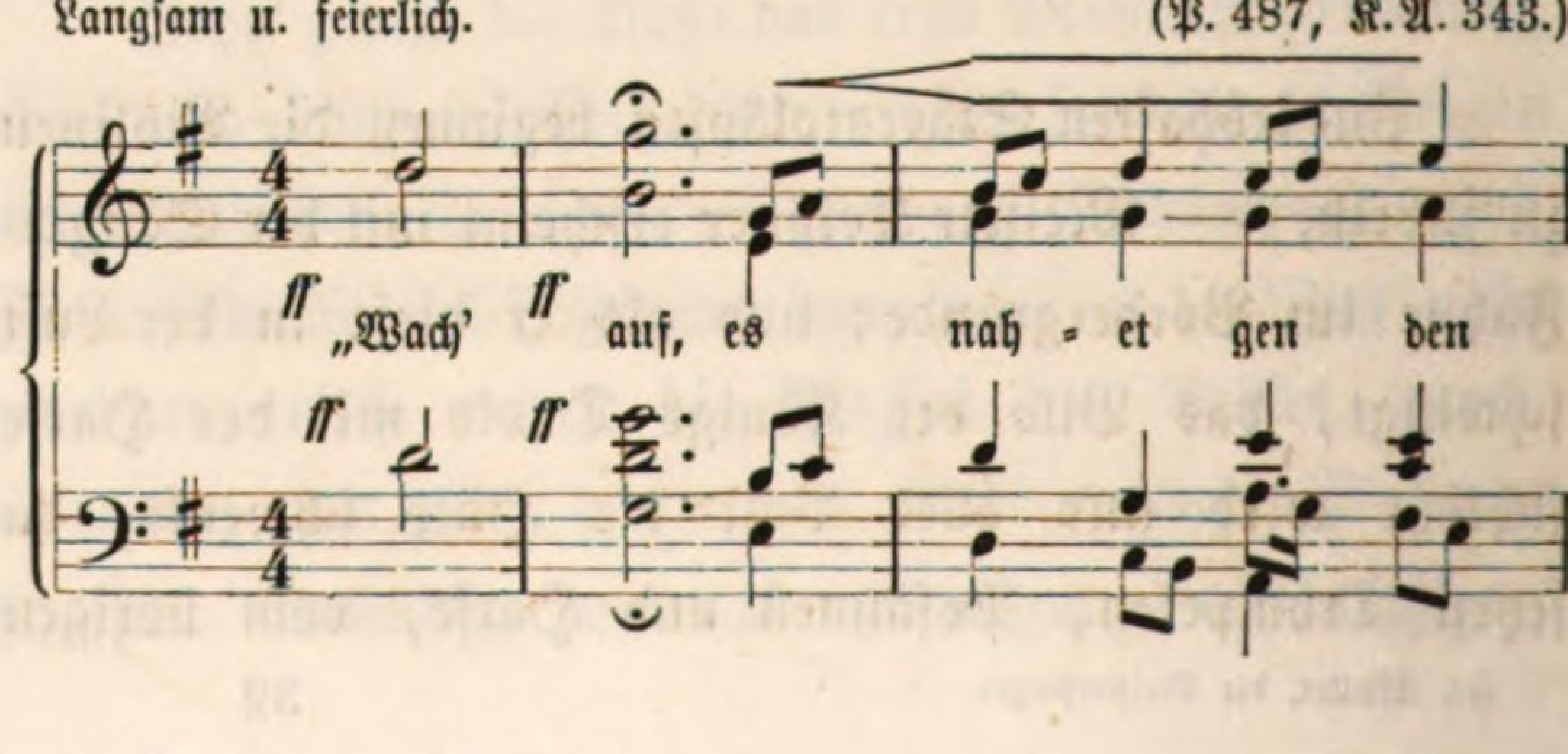
kundgibt.

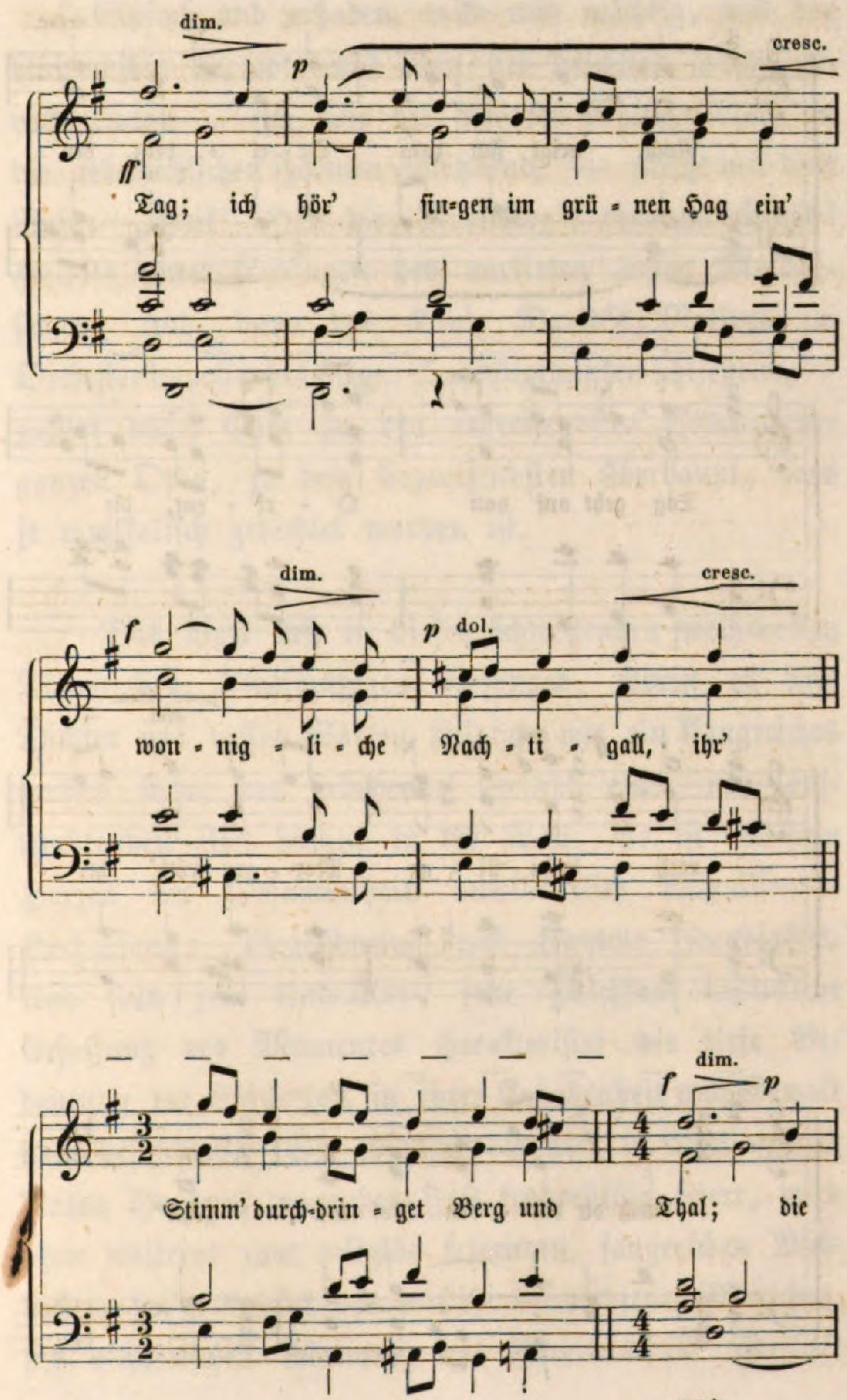
In lebhaften Staccatoläufen beginnen die Violinen zu jubeln, — Meister Kothner erscheint mit der Sänger-Fahne im Vordergrunde; und als er diese in der Luft schwingt, das Bild des Königs David mit der Harfe sichtbar wird und alles Volk die Hüte schwenkt, da setzen Trompeten, Posaunen und Harfe, vom übrigen
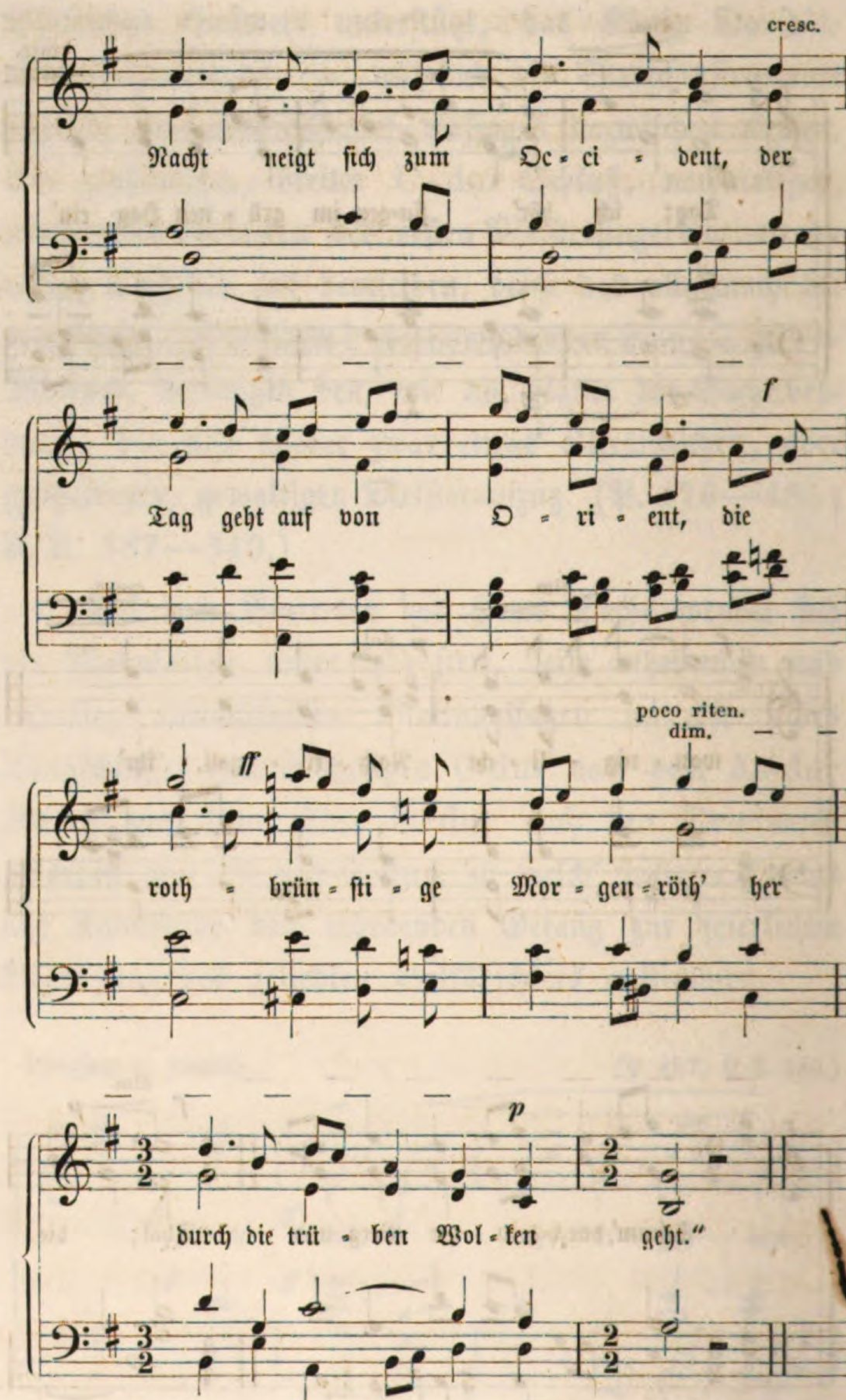
Bläserchor theilweis unterstützt, das König David's- oder Fahnenmotiv ein, während die Streichinstrumente rollende Zweiunddreißigstel-Passagen dazwischen werfen. Ein großartiger, breiter C-dur Schluß, nochmaliges, machtvolles Auftreten des ersten Meistersingermotives im vollen Orchester auf demselben, dann des allgemach bei dem Rufe: „Silentium!" verschwindenden König David's-Motives, beendigen den, wie die Natur der Sache verlangt, hin und wieder zwar etwas altfränkischen, aber großartigen, gewaltigen Meisteraufzug. (P. 476—485; K. A. 337—340.)

Bei dem Vortreten des Hans Sachs wendet sich die Modulation unter lebhaften, leise anhebenden und allmälig anwachsenden Violinpassagen mittelst eines Trugschlusses vom bisherigen C-dur nach dem As-dur Accord und dann über E-dur nach den Dominantaccorden von D- und G-dur, in welch' letzterer Tonart alle Anwesende den erhebenden Gesang zur feierlichen Begrüßung des geliebten Volksdichters anstimmen.

Langsam u. feierlich. (P. 487, K. A. 343.)




dim.
cresc.
Tag; ich hör' sin-gen im grü - nen Hag ein'
dim.
cresc.
dol.
won - nig - li - che Nach - ti - gall, ihr'
dim.
Stimm' durch-drin - get Berg und Thal; die


cresc.
Nacht neigt sich zum Oc - ci - dent, der
f
Tag geht auf von O - ri - ent, die
poco riten.
dim.
ff
roth - brün - sti - ge Mor - gen - röth' her
p
durch die trü - ben Wol - ken geht."
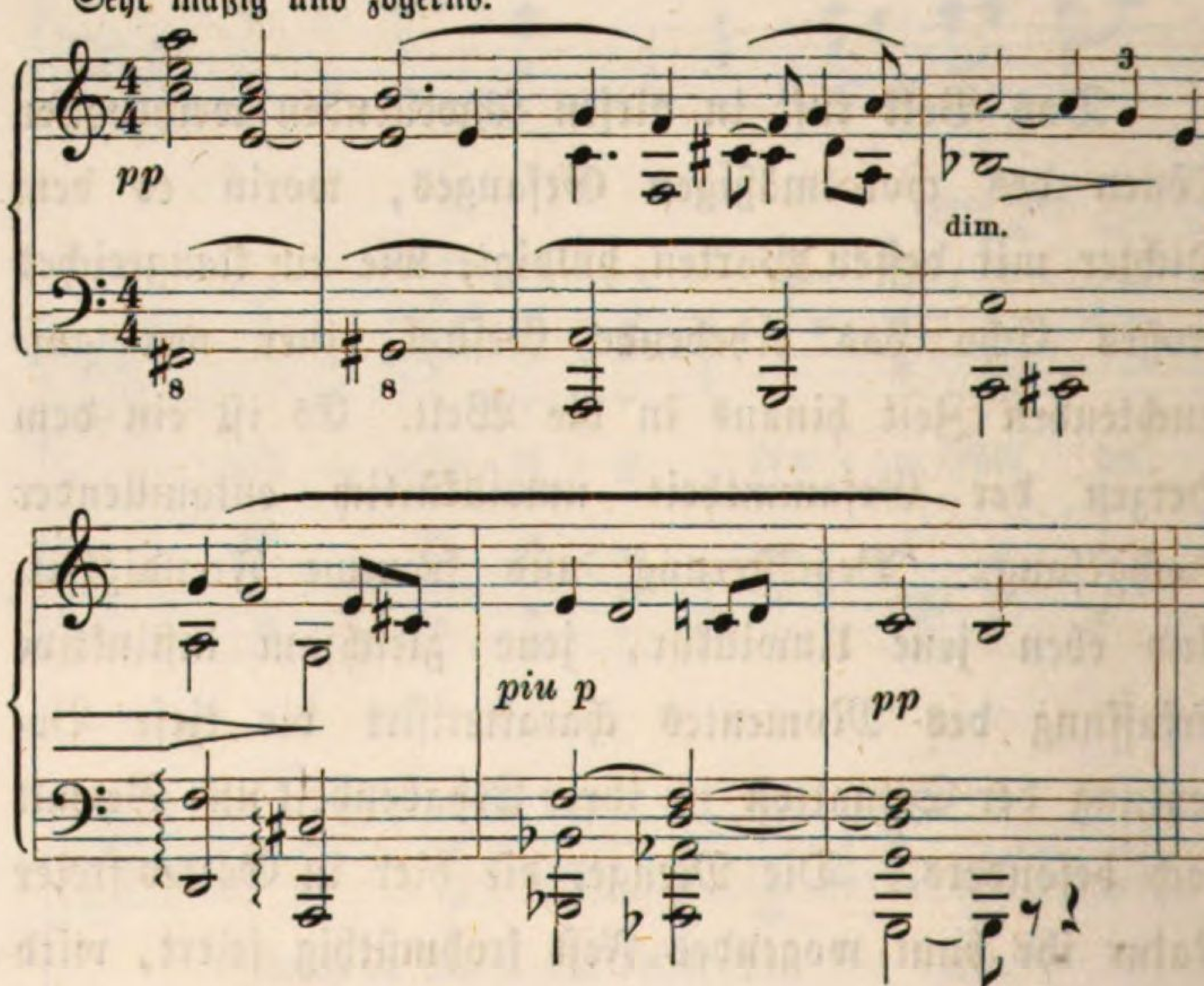
Einfach und erhaben, mild und mächtig, voll der blühendsten Melodie und von der reichsten Stimmenverwebung, — sich, wie die früheren Waltherlieder, an die gebräuchlichen Formen anlehnend, — zuletzt mit dem Rufe: „Heil! Heil dir, Nürnberg's theurem Sachs! Heil!'' unter Erklingen des variirten ersten Meistersinger- und dann des König David's-Motives im Orchester in voller prächtiger Sechsstimmigkeit schließend,— gehört dieser Chor zu den ergreifendsten Stücken der ganzen Oper, zu dem Ergreifendsten überhaupt, was je musikalisch gedichtet worden ist.

Das Volk ruft in diesen schwellenden weihevollen Tönen des choralmäßigen Gesanges, worin es dem Dichter mit dessen Worten huldigt, wie ein klangreiches großes Echo das erhebende Gefühl einer neu aufleuchtenden Zeit hinaus in die Welt. Es ist ein dem Herzen der Gesammtheit unwillkürlich entquillender Hochgesang: Begeisterung und fromme Freudigkeit. Und eben jene Unwillkür, jene gleichsam instinktive Erfassung des Momentes charakterisirt die tiefe Bedeutung der Situation in ihrer Erhabenheit und Gewalt noch besonders. Die Menge, die hier in Gottes freier Natur ihr bunt wogendes Fest frohmüthig feiert, wird ohne weiteres zum religiös feiernden, sangreichen Mitdichter bei'm Anblick des mit ihr verwachsenen Menschen, des dichterischen Mannes, des Streiters für Freiheit

und Licht. Dieser schlichte und einfache Sinn in seiner Unmittelbarkeit und Lauterkeit deutet im voraus auf seine Empfänglichkeit für Unverfälschtes, Edles und Schönes hin, das seiner Entscheidung nun harrt, indem hier in einem ebenso großen, als feinen Zuge gezeigt wird, daß der wahre Dichter dem Volke, dieses jenem angehöre.

Tiefe Rührung spricht sich in Sachs' Monologmotiv aus, das seiner Erwiederung vorausgeht und hier in dieser Gestalt auftritt:

Sehr mäßig und zögernd.
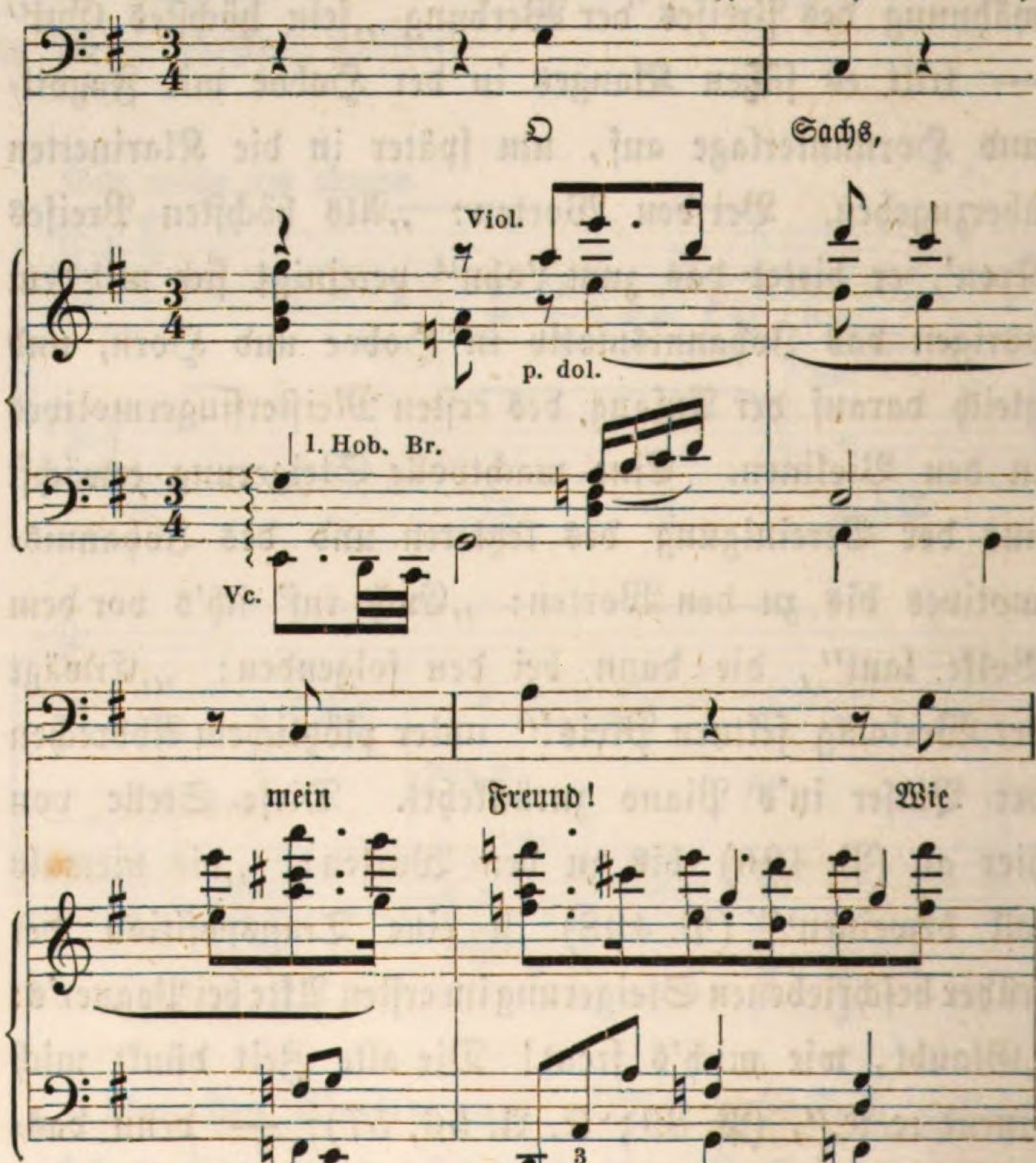


Von den Worten an: „Mich von Euch geliebt zu sehn" kommt es wieder in der Verkleinerung wie
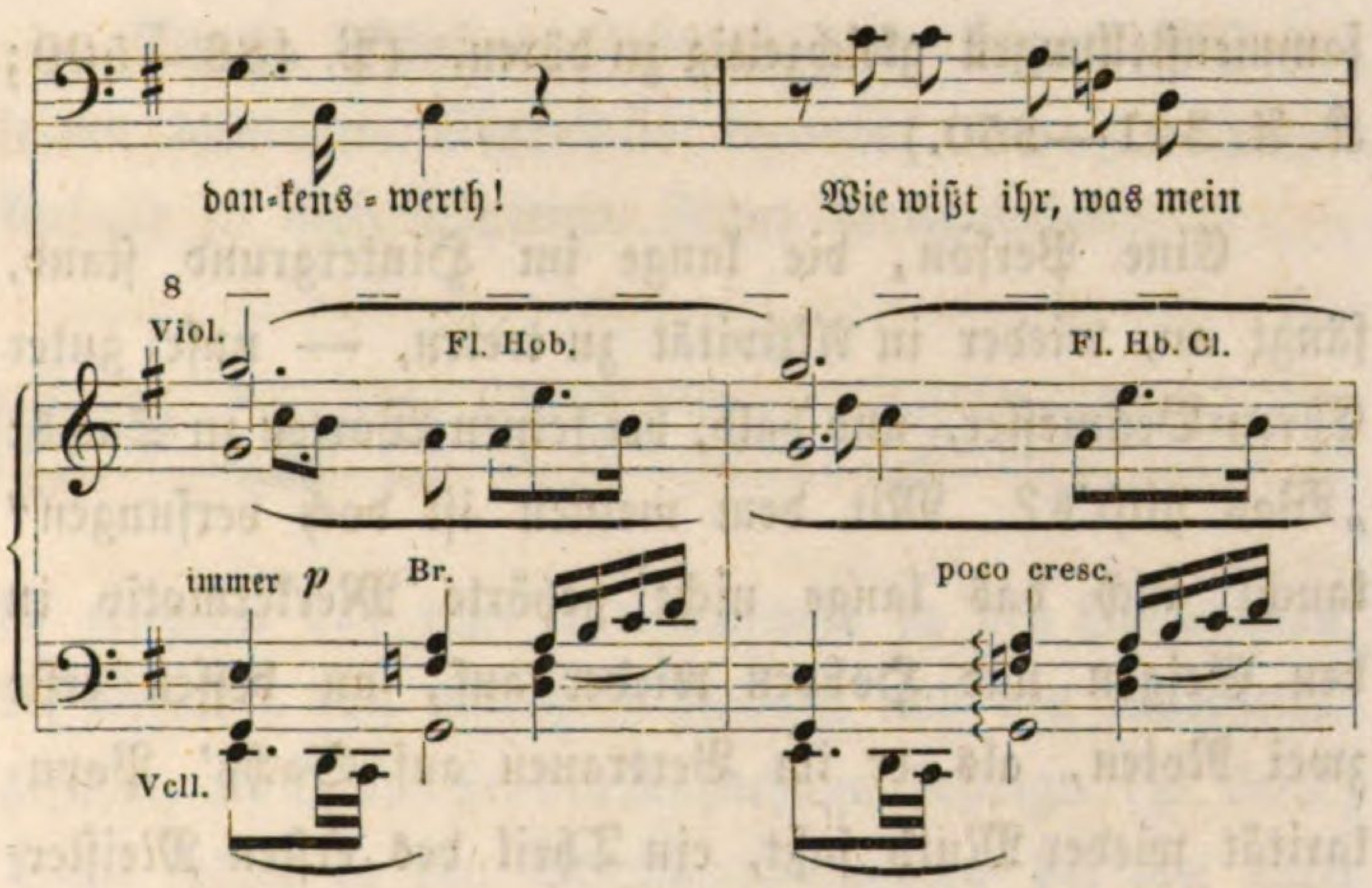
bei'm Gespräch zwischen Sachs und dem Junker. (Oben S. 408.)
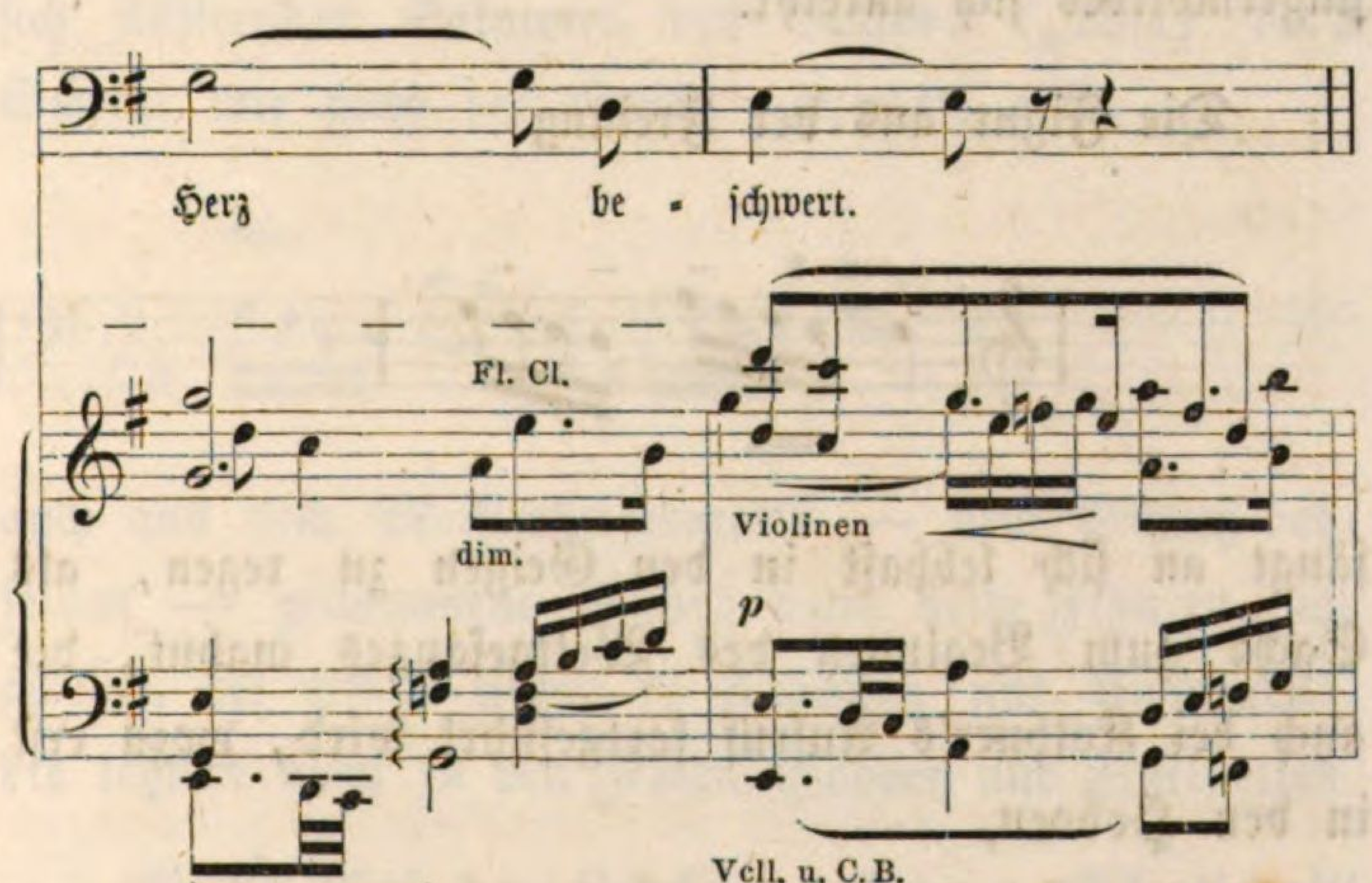
Sachs' Mittheilung an das Volk: („Wenn ihr die Kunst so hoch schon ehrt, da galt es, zu beweisen, daß, wer ihr selbst gar angehört, sie schätzt ob allen Preisen 2c. 2c.") mit der Pogner's an die Meistersinger im ersten Akt von gleichem Inhalt, ruft im Quartett das Singschul- oder Freiungsmotiv hervor. Bei Erwähnung des Preises der Werbung „sein höchstes Gut" — tritt es süßen Klanges in der Hoboe mit Fagott- und Hornunterlage auf, um später in die Klarinetten überzugehen. Bei den Worten: „Als höchsten Preises Kron', er bietet das zum Lohn" vereinigt sich mit dem vorigen das Johannismotiv in Hoboe und Horn, und gleich darauf der Anfang des ersten Meistersingermotives in den Violinen. Eine machtvolle Steigerung erwächst aus der Vereinigung des letzteren und des Johannismotives bis zu den Worten: „Euch ruf' ich's vor dem Volke laut", die dann bei den folgenden: „Erwägt der Werbung seltnen Preis!" unter plötzlichem Abbrechen der Bläser in's Piano zurückkehrt. Diese Stelle von hier an (P. 496) bis zu den Worten: „die niemals soll beweinen" (P. 498) ist eine Transposition der früher beschriebenen Steigerung im ersten Akte bei Pogner's: „Glaubt, wie mich's freut! Die alte Zeit dünkt mich erneut 2c. 2c.", (P. 89; K. A. 56, 57): — denn dasselbe, was dort Pogner in Beziehung auf den Ritter fühlte

und dachte, fühlt und denkt hier Sachs bei seinen Worten. Nun aber bei dem Ausrufe: „daß Nürenberg mit höchstem Werth die Kunst und ihre Meister ehrt" tritt glanzvoll in wuchtiger Breite mit dazwischen geworfenen Läufen der Streichinstrumente das Johannisfestmarschmotiv in den Bläsern auf. Und als nach beendigter Rede Pogner dem Sachs gerührt die Hand drückt,

(Part. 499, K. A. 350.)





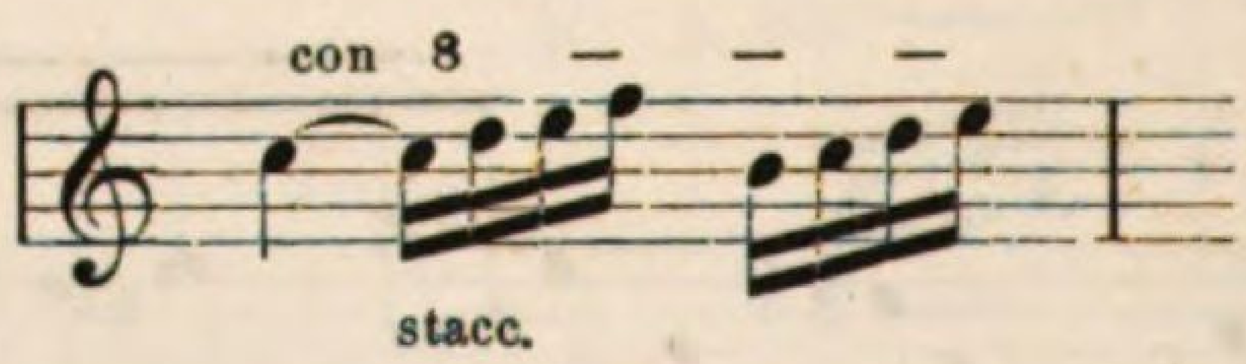


da sind das Singschul= (Freiungs=) Motiv (in den Violon=celli's) und das Johannismotiv (in den Geigen, hernach den Flöten, Hoboen und Klarinetten), endlich das erste Meistersingermotiv in verschiedenartig gemischten Zu=

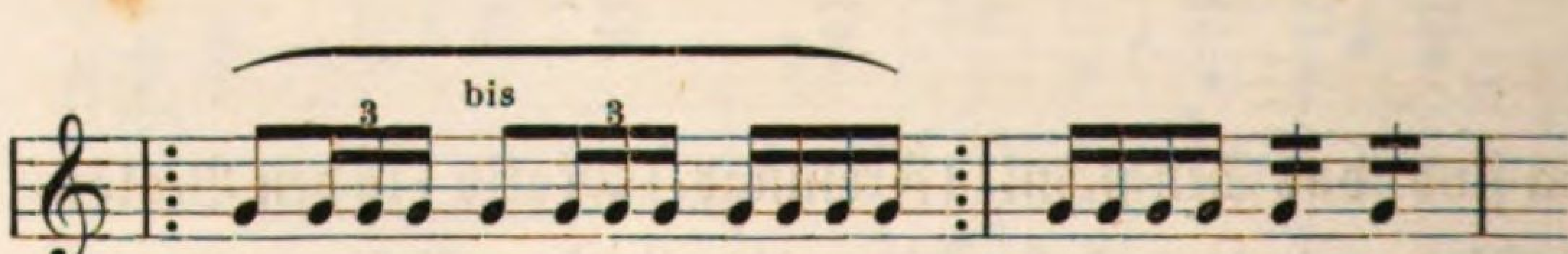
sammenstellungen gleichzeitig zu hören. (P. 486—500; K. A. 341—350.)

Eine Person, die lange im Hintergrund stand, fängt an, wieder in Aktivität zu treten, — unser guter Ehren-Beckmesser, und bald, bei seinen Worten zu Sachs: „Was hilft's? Mit dem meinen ist doch versungen" taucht auch das lange nicht gehörte Merkermotiv in den Geigen und Hoboen wieder auf, an dessen erste zwei Noten, als er im Vertrauen auf Sachs' Popularität wieder Muth faßt, ein Theil des ersten Meistersingermotives sich anreiht.

Die Figur aus der Freiung
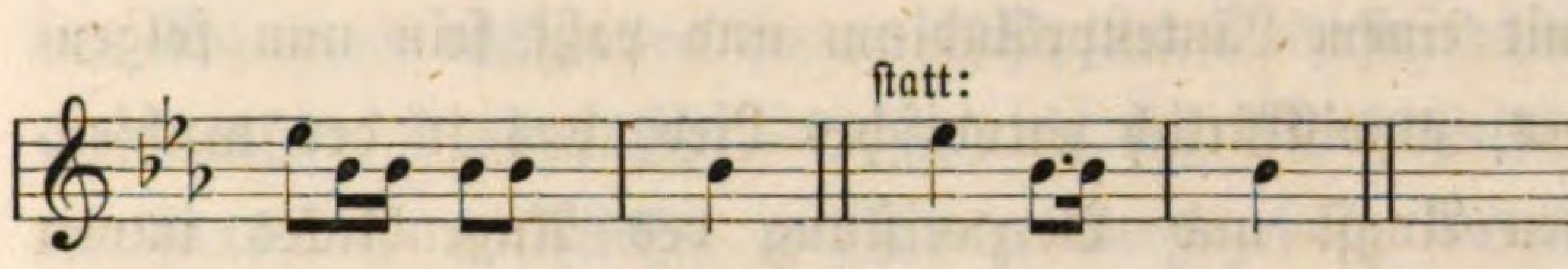


fängt an sich lebhaft in den Geigen zu regen, als Sachs zum Beginnen des Wettgesanges mahnt, die auch bei Kothner's Aufruf fortgeführt wird, wozu erst in den Hoboen,
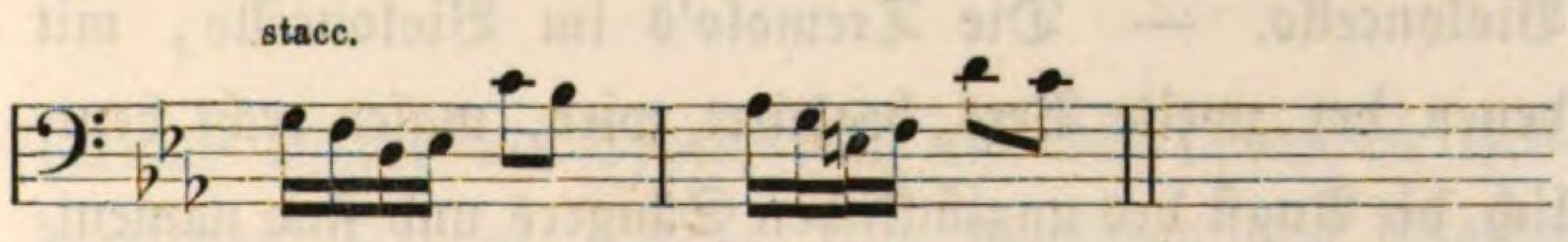


dann in den Hörnern (auf as), endlich in den Trompeten (auf b) eine Art Signal ertönt.

Durch lebhaftes Zeitmaß und kurzes Abſtoßen ſeines würdigen Charakters beraubt, den gewichtigen Anfang in dieſe hüpfende Figur verwandelnd:



ſo erſcheint das erſte Meiſtermotiv in den Holzbläſern, die Melodie von näſelnden Hoboen und den Klarinetten geführt, als Beckmeſſer den Raſenhügel beſteigt. (P. 502.) Dazu ſpäter in den Streichinſtrumenten bei den unter ſich flüſternden Stimmen des Volkes: („Wie? der? Scheint mir nicht der Rechte! ꝛc. ꝛc.") dieſe
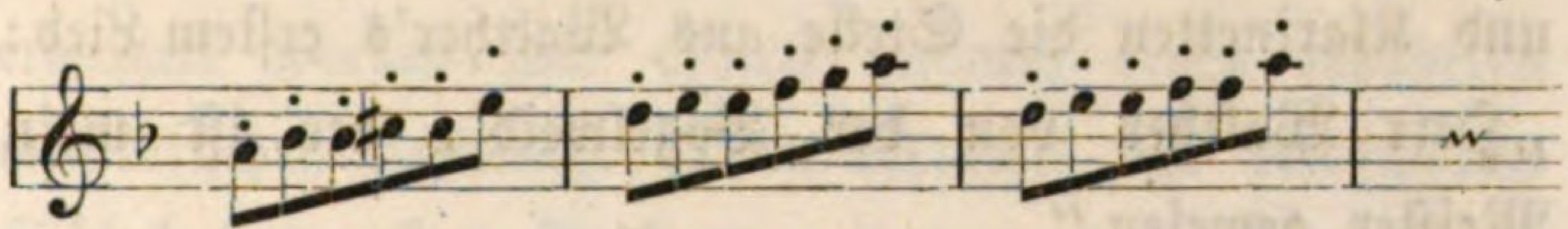


auch aus dem Meiſterſingermotiv — dem Schluß desſelben — genommene Figur; dann beide Figuren umgekehrt, die erſtere unten in Fagotten und Violoncells, die letztere oben in den Flöten, Hoboen und Klarinetten.

Bei'm Ruf der Lehrlinge aber: „Silentium!" ſchweigen die Stimmen des Volkes, das Tempo wird wieder mäßiger und das König David's-Motiv ertönt in voller Beſetzung. Nach Kothner's Aufruf: „Fanget an!" hören wir zu jeder der drei zitternden Verbeugungen Beckmeſſer's einen Triller im Orcheſter, dann

abgerissene Stücke des Lautenmotives in der Violine und dem Fagott, und ein Fragment des Merkermotives in Klarinetten und Fagott. Endlich beginnt Beckmesser mit einem Lautenpräludium und paßt sein nun folgendes, unwillkürlich parodisches Lied, das in der wachsenden Angst und Verzweiflung des Augenblickes immer parodischer und karrikirter wird, so gut es eben gehen will, seiner früheren Melodie an. Nach dem ersten Stollen lassen sich, während das Volk und die Meister ihre verwunderungsvollen Bemerkungen über den absonderlichen Gesang machen, Anklänge an das Merkermotiv im Quartett hören, und unmittelbar vom Beginn des zweiten Stollens auch Sachs' Monologmotiv im Violoncello. — Die Tremolo's im Violoncello, mit denen der zweite Vers begleitet wird, malen recht deutlich die Angst des unglücklichen Sängers und sind namentlich zu den Worten: „Mich holt am Pranger der Verlanger, auf luft'ger Steige kaum häng' ich am Baum" besonders charakteristisch. Nach Beendigung dieses Verses wird das Merkermotiv lauter und deutlicher; auch in die Singstimmen des das Merkeramt hier übernehmenden Volkes geht es über. — Im Abgesang („heimlich mir graut 2c. 2c.") fangen auch die Bratschen und hin und wieder die Violinen an, sich an den komischen, unheimlichen Tremolo's zu betheiligen. Kurze Einwürfe von Bruchstücken des Lautenmotives und schauerliche tiefe Klarinettentöne lassen sich an einzelnen Stellen

vernehmen. Rasch aufwärts gehende Staccatoläufe gegen den Schluß hin leiten das nicht mehr zu unterdrückende Gelächter der Menge ein, das gleich nach Beendigung des Gesanges rückhaltlos hervorbricht, im Orchester durch chromatische Staccatofiguren, an die sich die höhnische Meisterphrase anschließt, treffend wiedergegeben. Beckmesser's Wuthausbruch ist in ähnlicher Weise, wie der frühere in Sachs' Werkstatt: „O Schuster voll von Ränken ꝛc. ꝛc." (P. 381) behandelt, dieselbe Violinfigur tritt auf (V. oben Seite 423),



hernach wieder die Spottphrase und die lachenden chromatischen Figuren, bis bei dem Aufheben des Blattes durch Sachs das bewegte Tempo allmälig ruhiger wird und das Gelächter verschwindet. (P. 500 — 519; K. A. 350—368.)

Nach den Worten des Sachs: „Herr Beckmesser irrt, wie dort so hier" wird der Anfang des verkleinerten Monologmotives kanonisch in beiden Violinen scherzhaft neckend durchgeführt, und bei der Entgegnungsfrage der Meister und des Volkes: „Wie? Schön? dieser Unsinnswust?" sind die beiden Anfangsnoten des Merkermotives auch im Gesange zu vernehmen. Die Achtel-
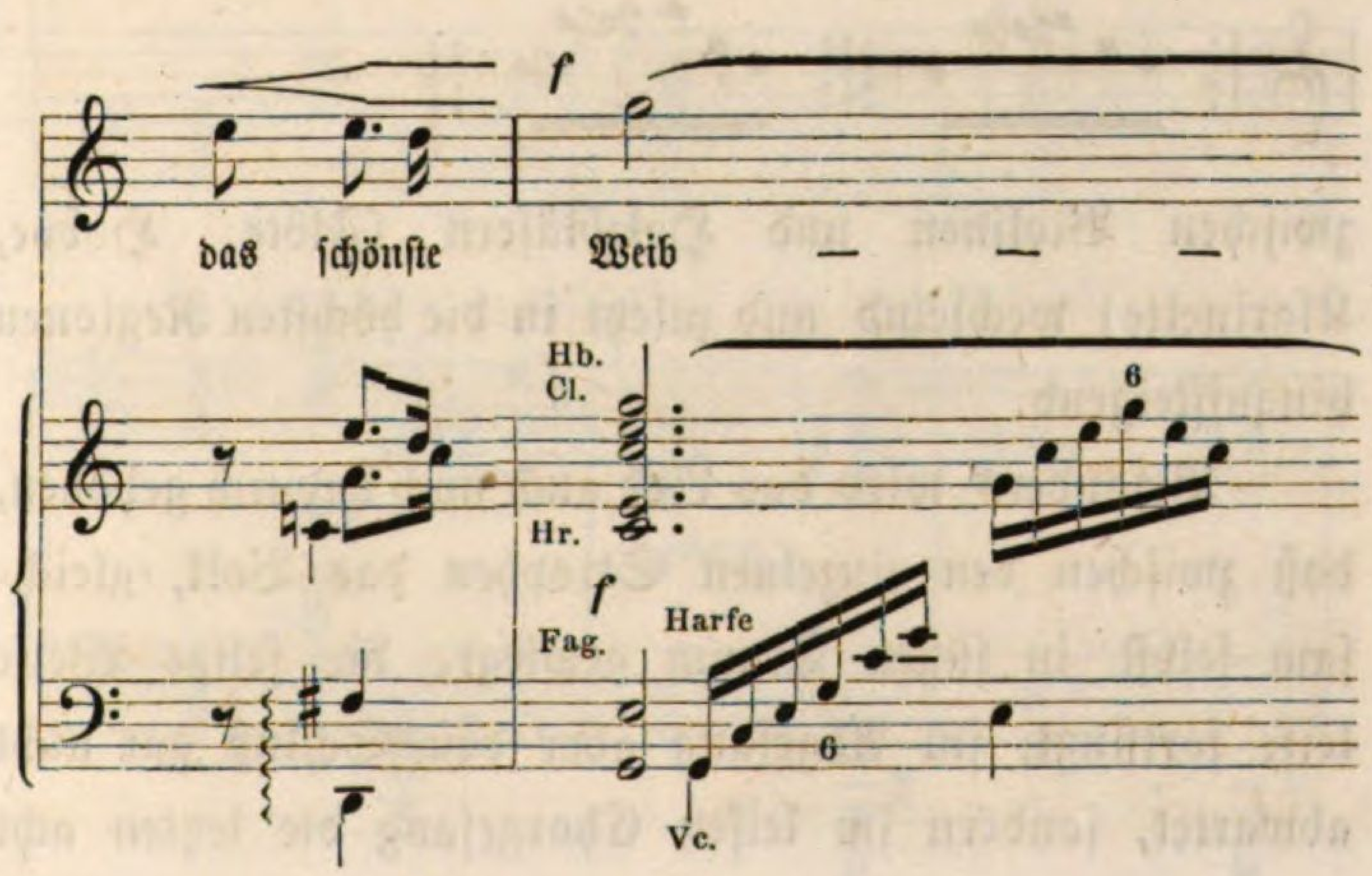
gänge aus dem ersten Meistermotive und später das Traumliedmotiv begleiten die Rede des Sachs, jene bei den Worten: „Und wer dies verstünd' und zugleich bewies, daß er des Liedes Dichter, und gar mit Rechte Meister hieß, fänd' er gerechte Richter", — dieses bei dem Rufe: „Ist Jemand hier, der Recht mir weiß? Der tret' als Zeug' in diesen Kreis!"
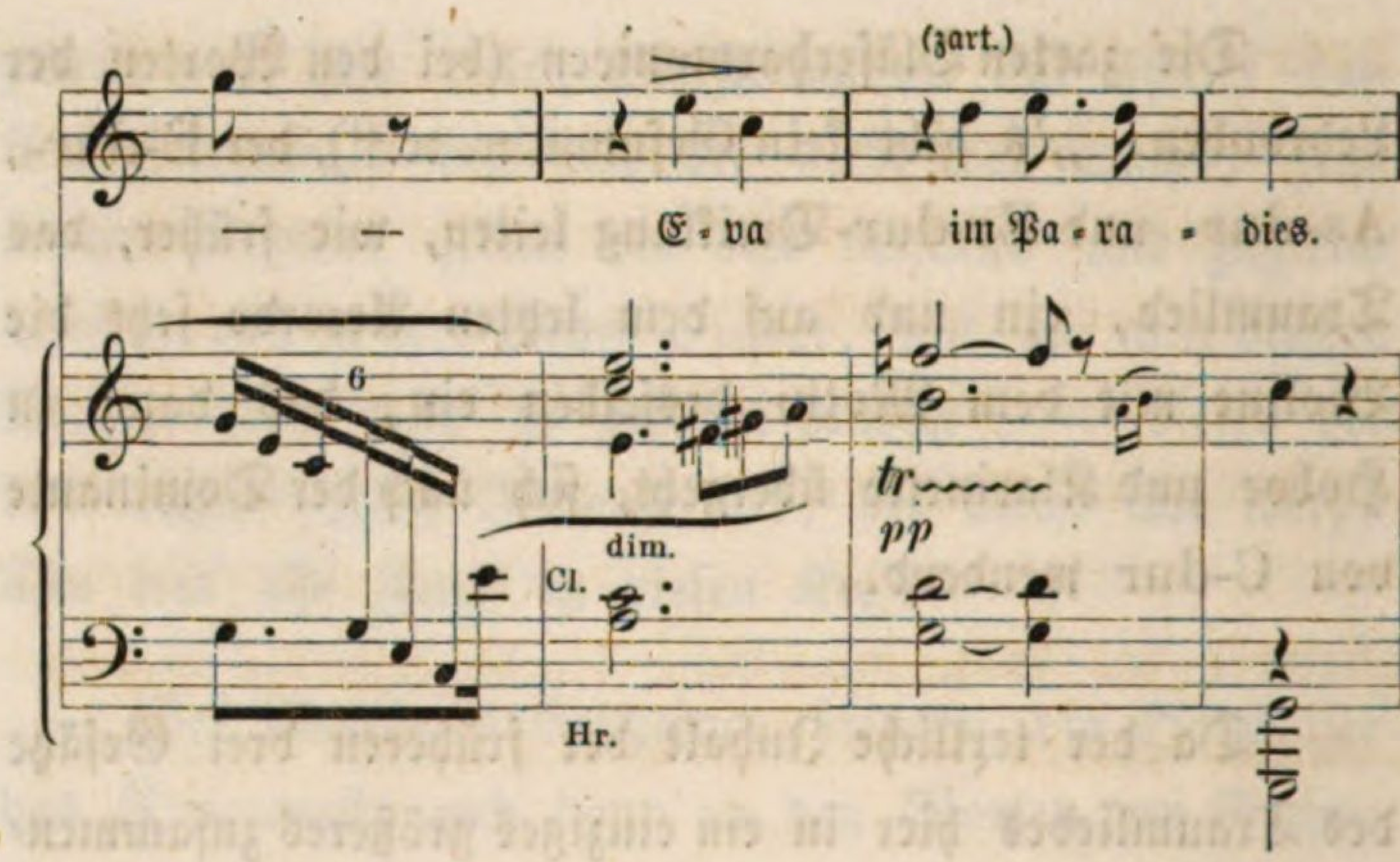
Bei Walther's Erscheinen bringen die Holzbläser das Rittermotiv und dann zu den Worten von Sachs: „So zeuget, das Lied sei nicht von mir" die Flöten und Klarinetten die Stelle aus Walther's erstem Lied: „Herr Walther von der Vogelweid', der ist mein Meister gewesen."

Nachdem sich das Rittermotiv bei der günstigen Bemerkung des Volkes über den Zeugen („Dem kann was Gut's erblüh'n") wiederholt hat, wechselt bei der folgenden Rede Sachs' („Meister und Volk sind gewillt, zu vernehmen, was mein Zeuge gilt; Herr Walther von Stolzing, singt das Lied!") das eben erwähnte Motiv des ersten Waltherliedes mit dem Eva-Motive zwischen ersten Violinen, Hoboen und Klarinetten unter Tremolo's und Synkopen der zweiten Geigen und Bratschen, — ersteres an Walther's ursprüngliche Dichterbegabung, letzteres an seine Liebe zu Eva erinnernd; beide vereinigt ließen ihn sein Traumlied singen. (P. 519 — 529; K. A. 368—374.)
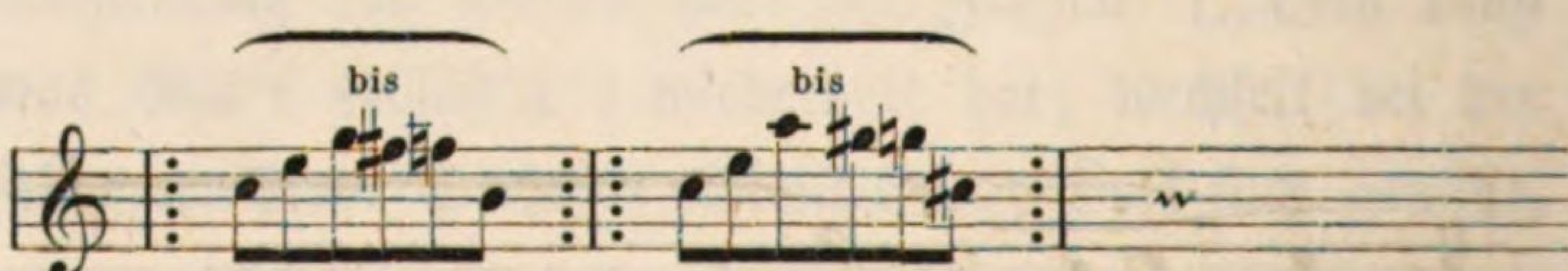
Die zarten Bläserharmonieen (bei den Worten der Lehrbuben: „'s gibt kein Gesumm ꝛc. ꝛc."), der E-dur-, As-dur- und Es-dur-Dreiklang leiten, wie früher, das Traumlied, ein und auf dem letzten Accorde setzt die Violine mit dem Motiv desselben ein, das dann in Hoboe und Klarinette übergeht, sich nach der Dominante von C-dur wendend.

Da der textliche Inhalt der früheren drei Gesätze des Traumliedes hier in ein einziges größeres zusammengezogen worden: so mußte dasselbe musikalisch bedeutend erweitert werden und erhielt dadurch einen erhöheten musikalischen Schwung. Man betrachte nur den schönen Schluß des ersten Stollens mit dem melodischen Gang und dem Triller auf dem hohen h im Violoncello:
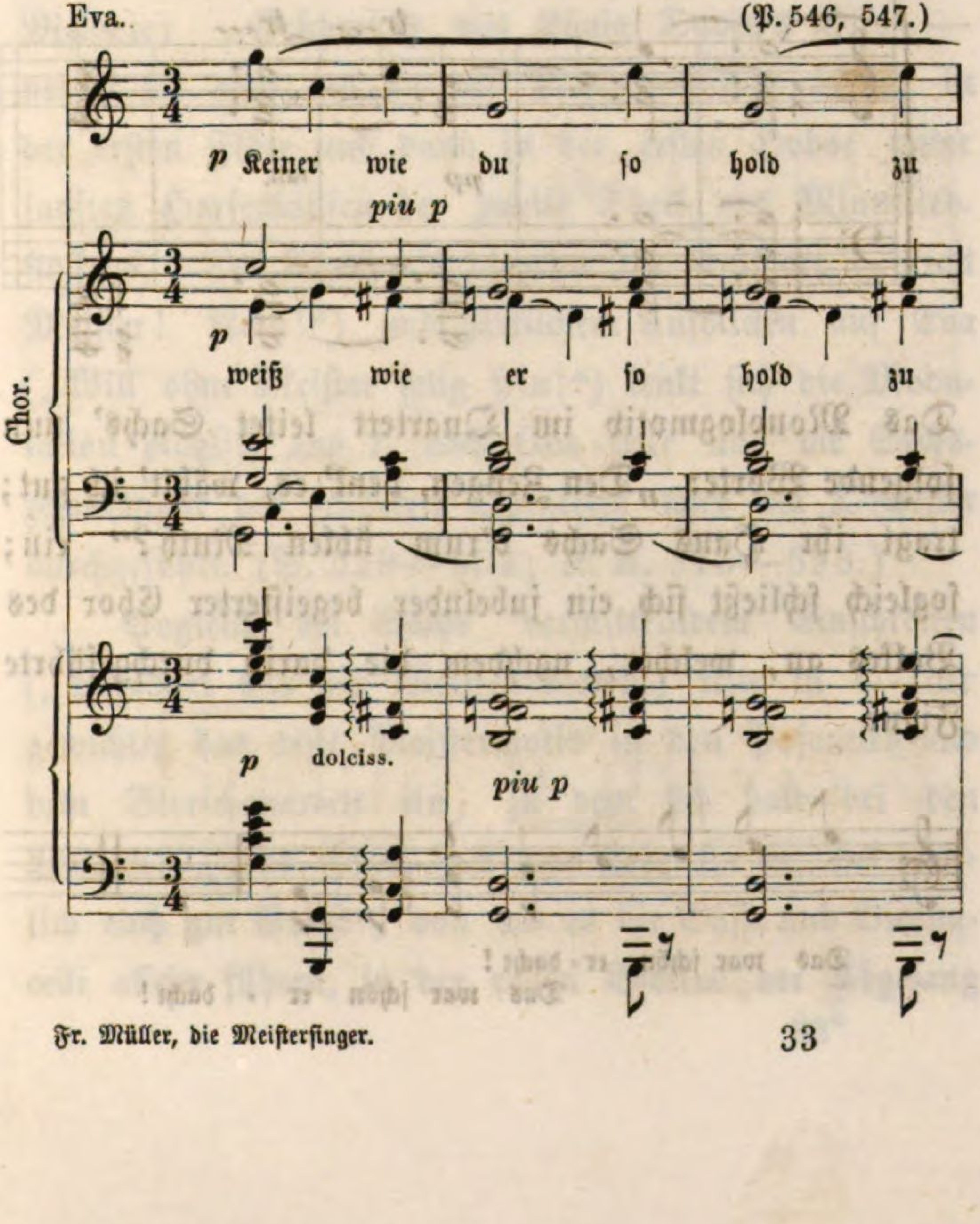




die mild schimmernde Wendung der Modulation nach H-dur und den glänzenden G-dur-Schluß mit den Trompeten, Posaunen und der Tuba im zweiten Vers, besonders aber die sich immer höher steigernde Durchführung dieser Figur im Abgesang:
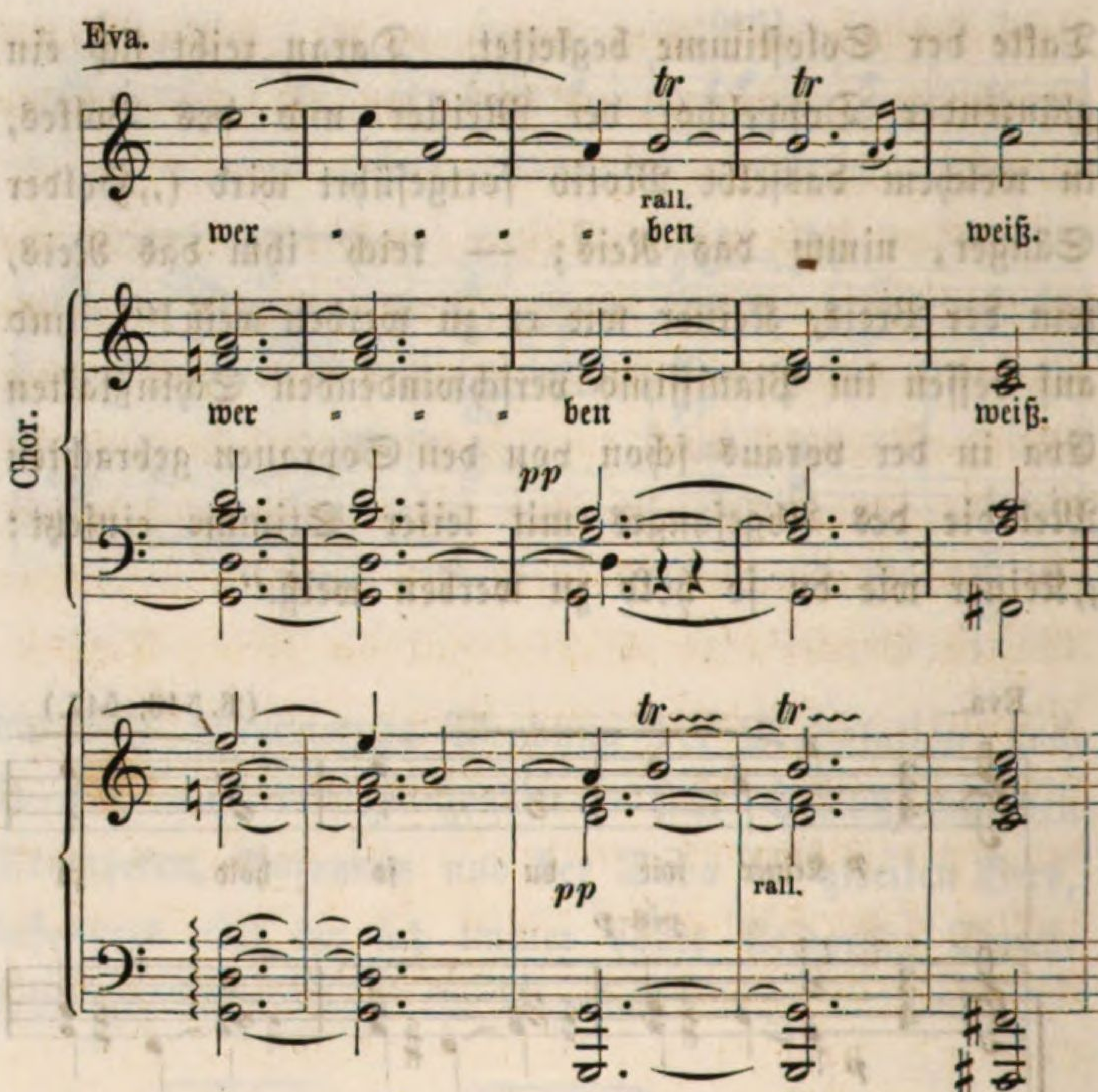


zwischen Violinen und Holzbläsern (Flöte, Hoboe, Klarinette) wechselnd und zuletzt in die höchsten Regionen hinaufsteigend.
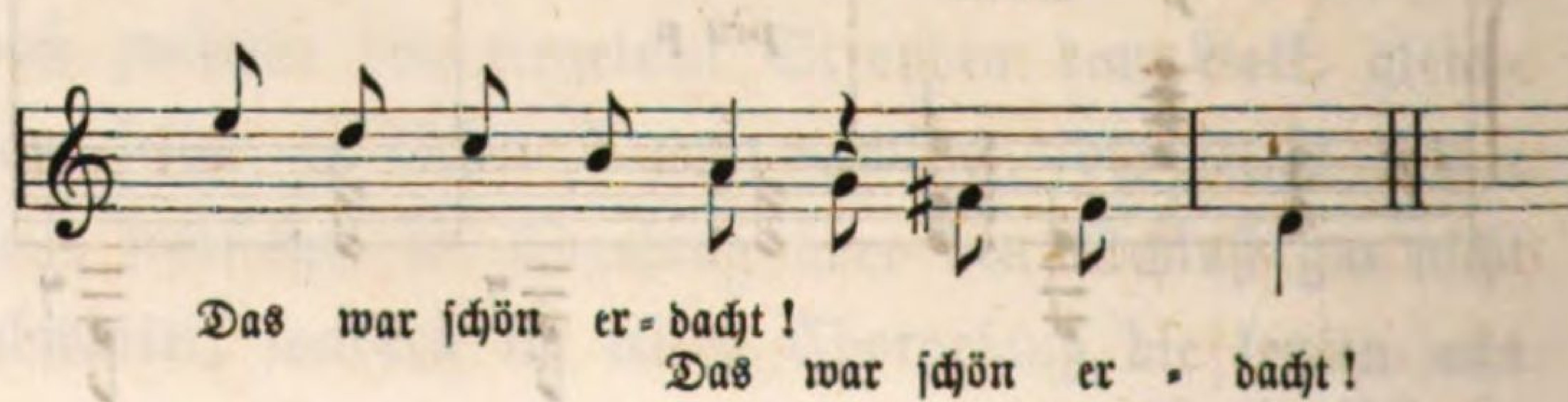
Besonders wird das Lied auch noch dadurch gehoben, daß zwischen den einzelnen Strophen das Volk, gleichsam selbst in süßen Traum gewiegt, die selige Weise leise fortsingt, im Abgesang aber den Schluß gar nicht abwartet, sondern im leisen Chorgesang die letzten acht

Takte der Solostimme begleitet. Daran reiht sich ein glänzender Doppelchor der Meister und des Volkes, in welchem dasselbe Motiv fortgeführt wird („Holder Sänger, nimm das Reis; — reich' ihm das Reis, sein der Preis, Keiner wie er zu werben weiß!"), und auf dessen im Pianissimo verschwindenden Schlußtakten Eva in der voraus schon von den Sopranen gebrachten Melodie des Abgesanges mit leiser Stimme einsetzt: „Keiner wie du so hold zu werben weiß."





Das Monologmotiv im Quartett leitet Sachs' nun folgende Worte: „Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut; tragt ihr Hans Sachs d'rum üblen Muth?" ein; sogleich schließt sich ein jubelnder begeisterter Chor des Volkes an, welcher, nachdem die darin durchgeführte Figur
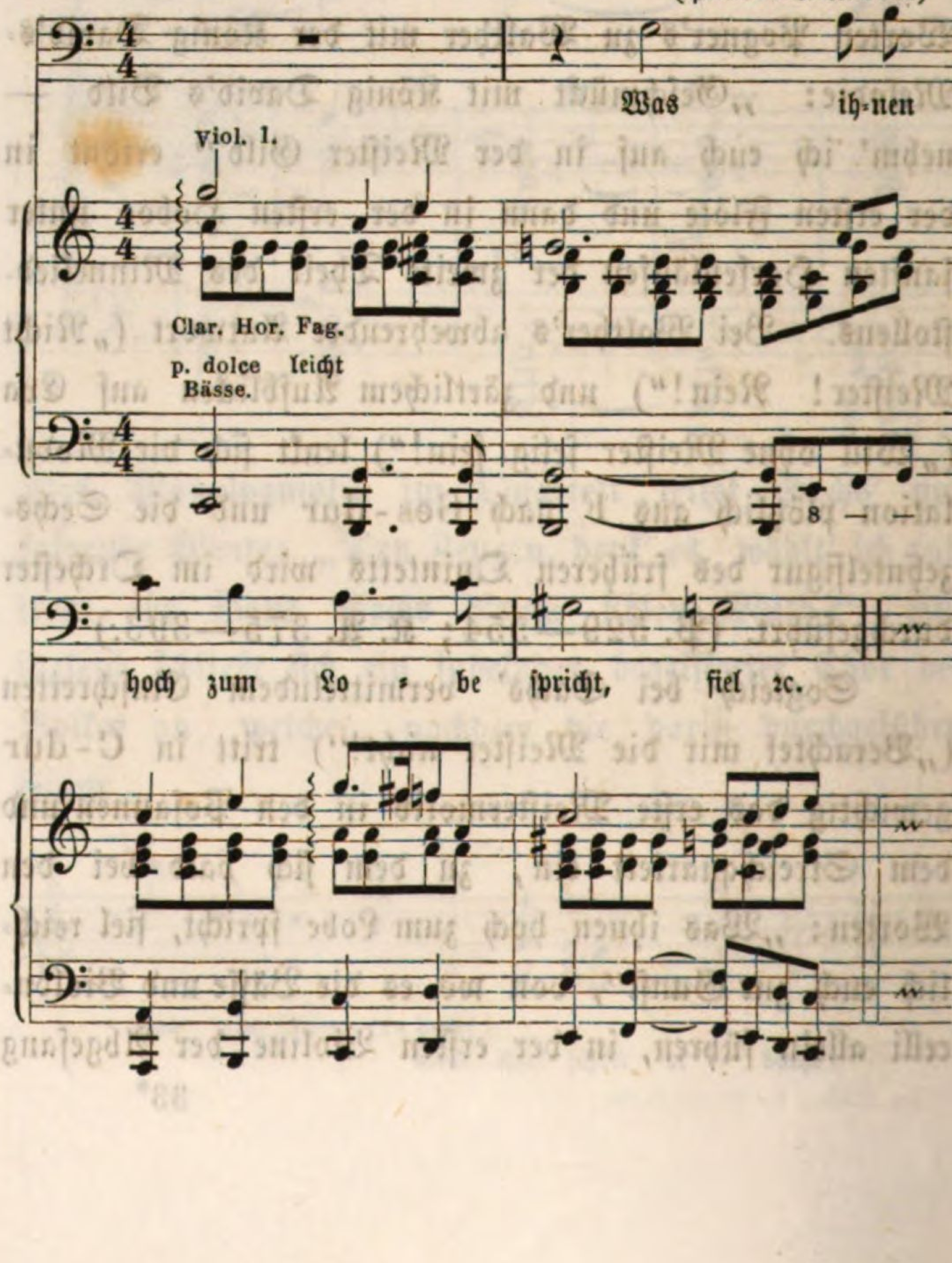


ihren Gipfel auf dem hohen a der Sopranstimme erreicht hat, mit dem Schluß des Nachtigall-Liedes endigt.

Nun fordern die Meister, während ähnlich wie bei'm Meisterzug das König David's-Motiv im vollen Orchester ertönt, zur Krönung des Sängers auf („Auf, Meister Pogner! Euch zum Ruhm meldet dem Junker sein Meisterthum"). Zwischen und nach den nun folgenden, von Klarinetten, Hörnern und Fagotten begleiteten Worten Pogner's zu Walther mit der König David's-Melodie: „Geschmückt mit König David's Bild — nehm' ich euch auf in der Meister Gild'" ertönt in der ersten Flöte und dann in der ersten Hoboe unter sanften Harfenläufen der zweite Theil des Minneliedstollens. Bei Walther's abwehrender Antwort („Nicht Meister! Nein!") und zärtlichem Aufblicken auf Eva („Will ohne Meister selig sein!") lenkt sich die Modulation plötzlich aus F nach Ges-dur und die Sechszehntelfigur des früheren Quintetts wird im Orchester durchgeführt. (P. 529—554; K. A. 375—393.)

Sogleich bei Sachs' vermittelndem Einschreiten („Verachtet mir die Meister nicht!") tritt in C-dur gewichtig das erste Meistermotiv in den Posaunen und dem Streichquartett ein, zu dem sich bald bei den Worten: „Was ihnen hoch zum Lobe spricht, fiel reichlich euch zur Gunst", von wo es die Bässe und Violoncelli allein führen, in der ersten Violine der Abgesang
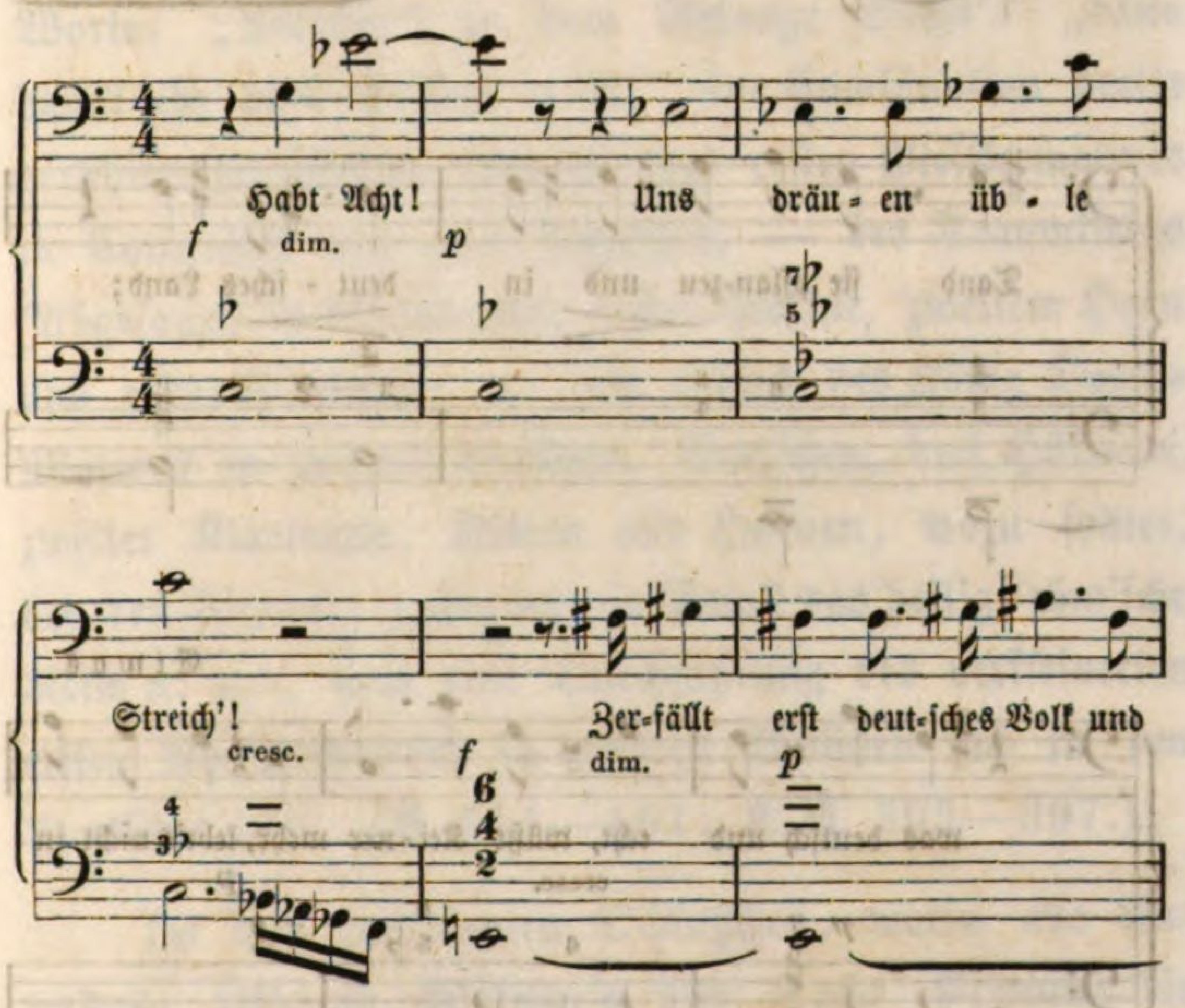
des Minneliedes (Traumliedes) gesellt, wozu Klarinetten, Hörner und Fagotte eine Achtelbegleitung ausführen. So erscheinen denn hier die beiden wichtigsten Motive der Oper — dieses der sinnbildliche Ausdruck für die schaffende Phantasie des Künstlers; jenes der für die technische Seite der Kunst, — beide verbunden machen erst den wahren Künstler, — wie früher im ersten Vorspiel in einer ausgedehnteren Vereinigung.
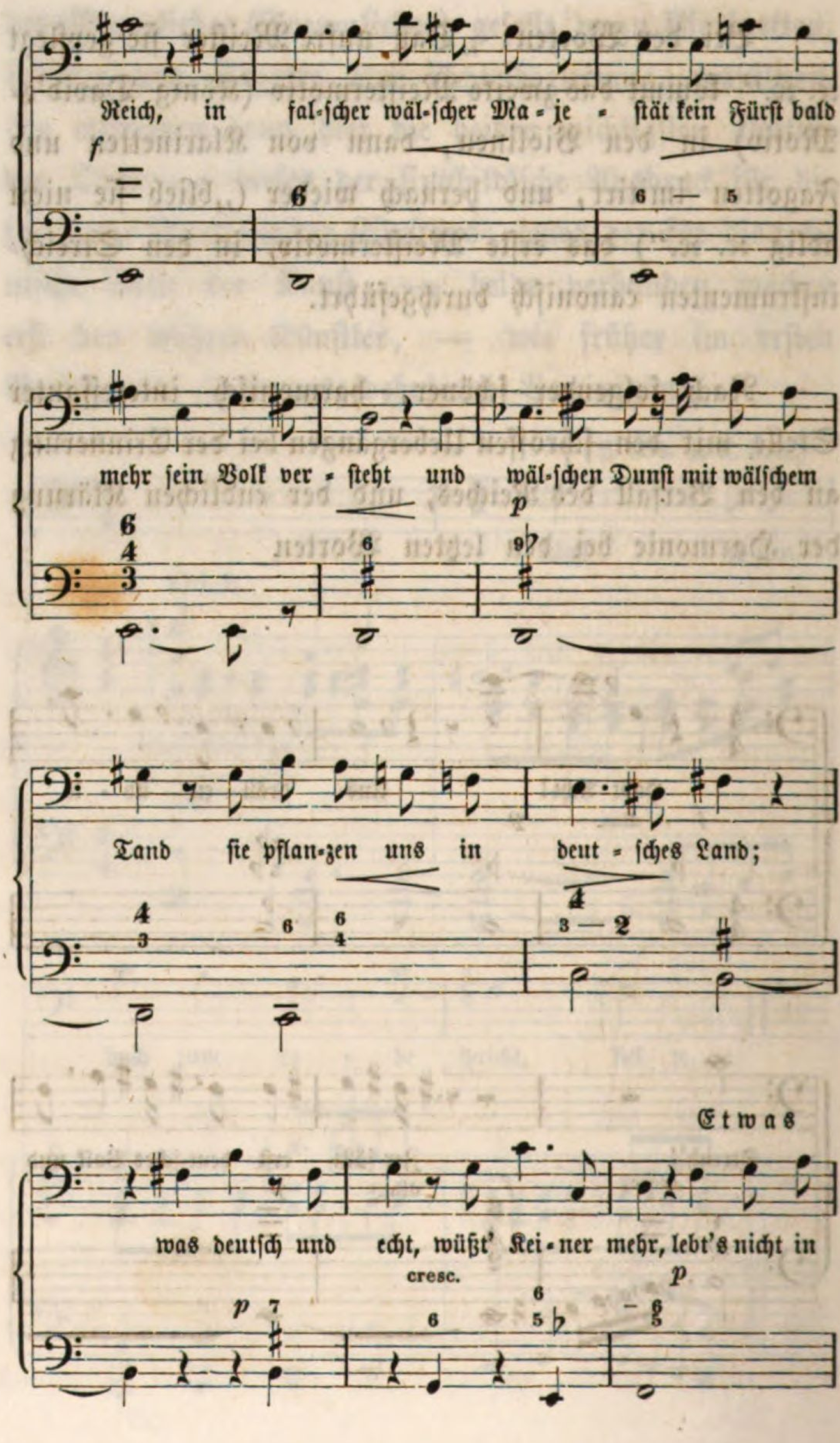
(P. 554. K.A. 393.)

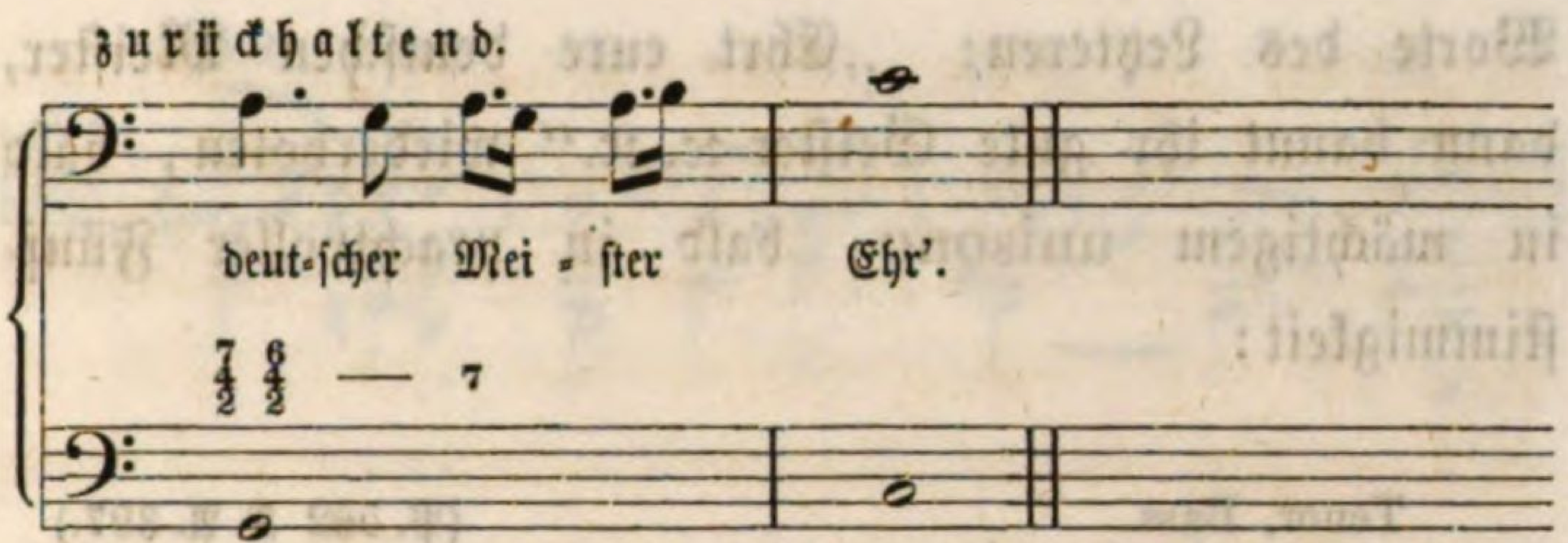


Bei den Worten: „Daß unsre Meister sie gepflegt ꝛc. ꝛc.“ kommt das zweite Meistermotiv (König David's-Motiv) in den Violinen, dann von Klarinetten und Fagotten imitirt, und hernach wieder („blieb sie nicht adlig ꝛc. ꝛc.“) das erste Meistermotiv, in den Streichinstrumenten canonisch durchgeführt.

Nach folgender schöner, harmonisch interessanter Stelle mit den schroffen Uebergängen bei der Erinnerung an den Verfall des Reiches, und der endlichen Klärung der Harmonie bei den letzten Worten



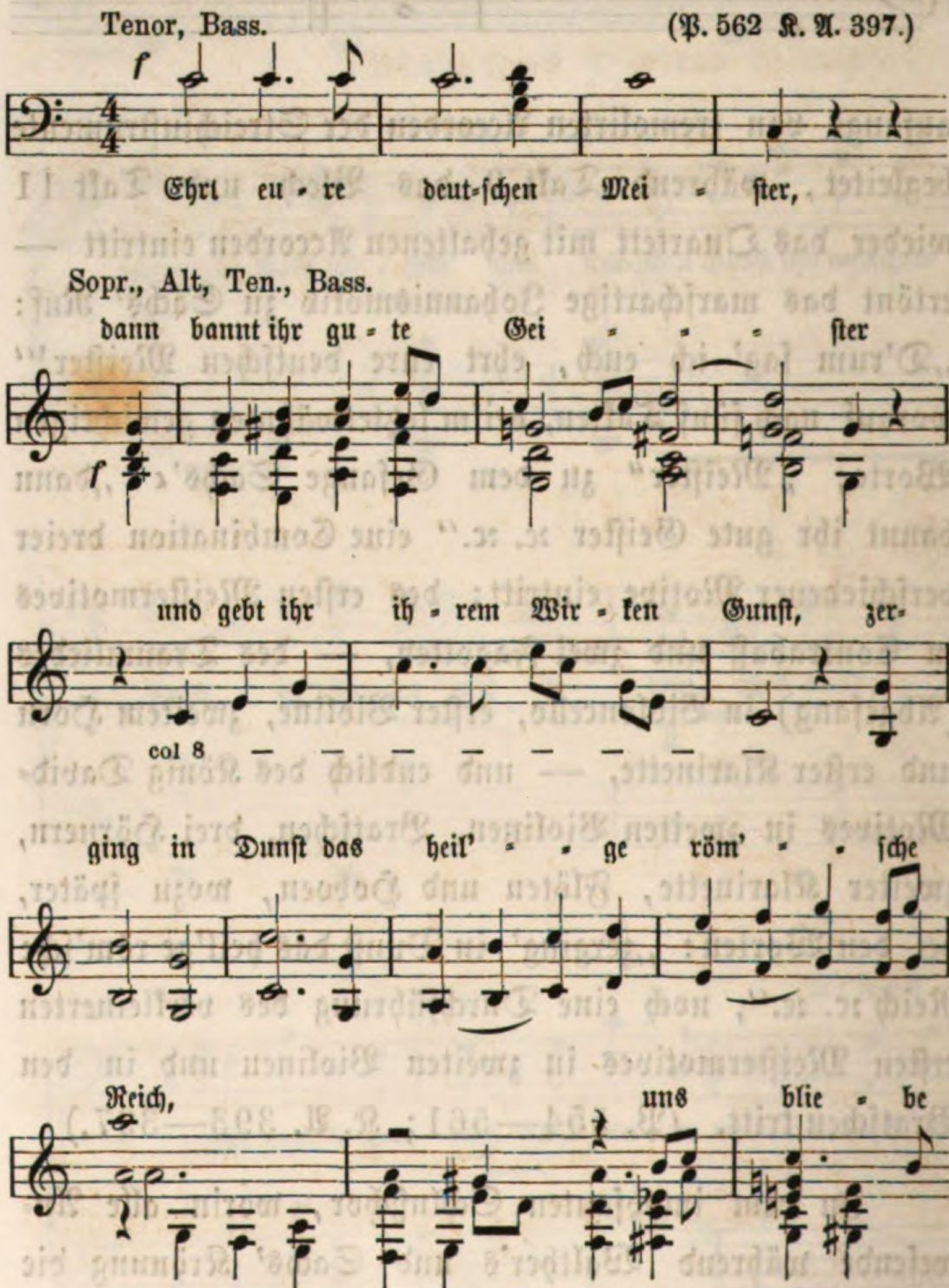

Reich, in fal-scher wäl-scher Ma - je - stät kein Fürst bald
mehr sein Volk ver - steht und wäl-schen Dunst mit wälschem
Tand sie pflan-zen uns in deut - sches Land;
Etwas
was deutsch und echt, wüßt' Kei - ner mehr, lebt's nicht in
cresc.
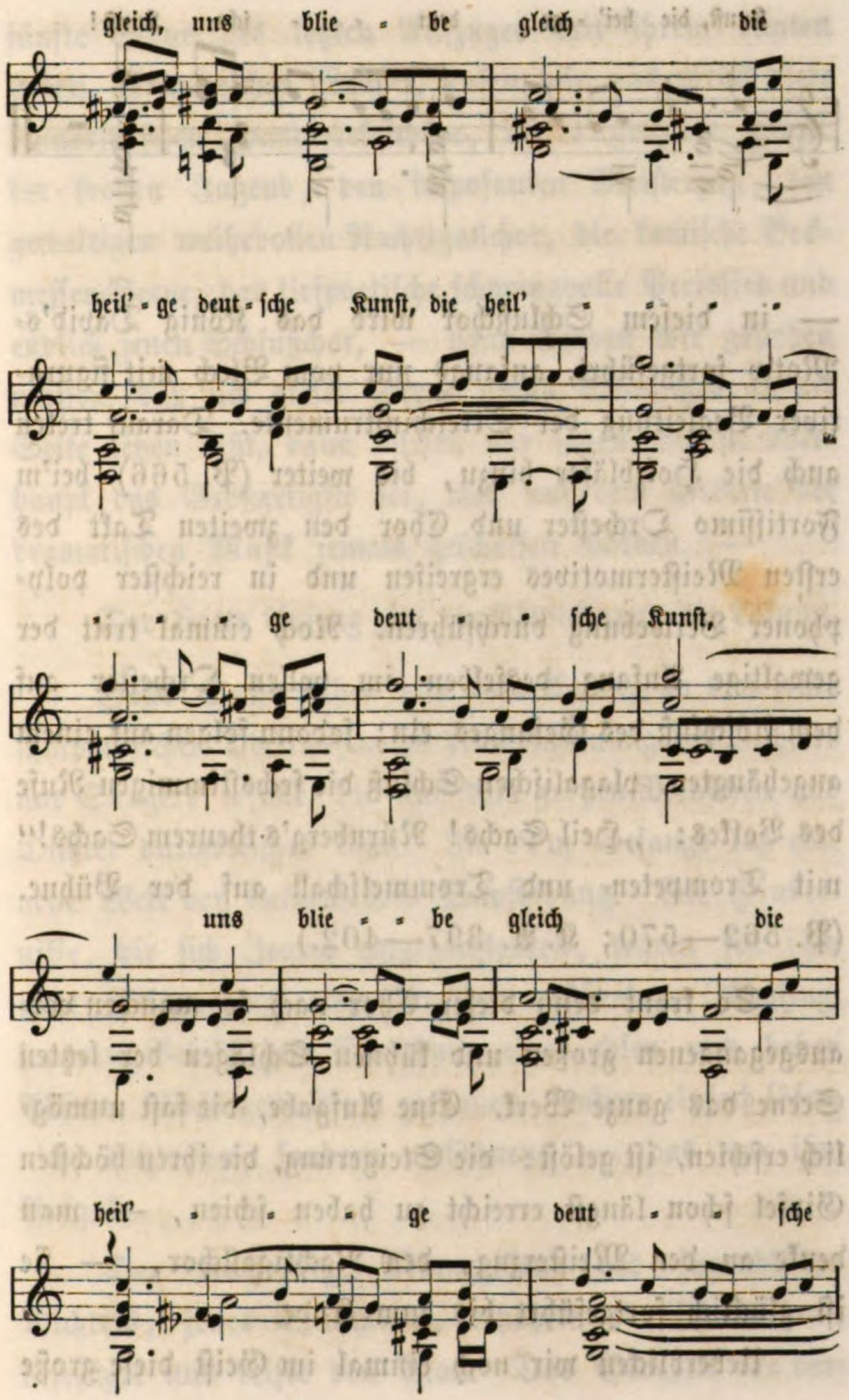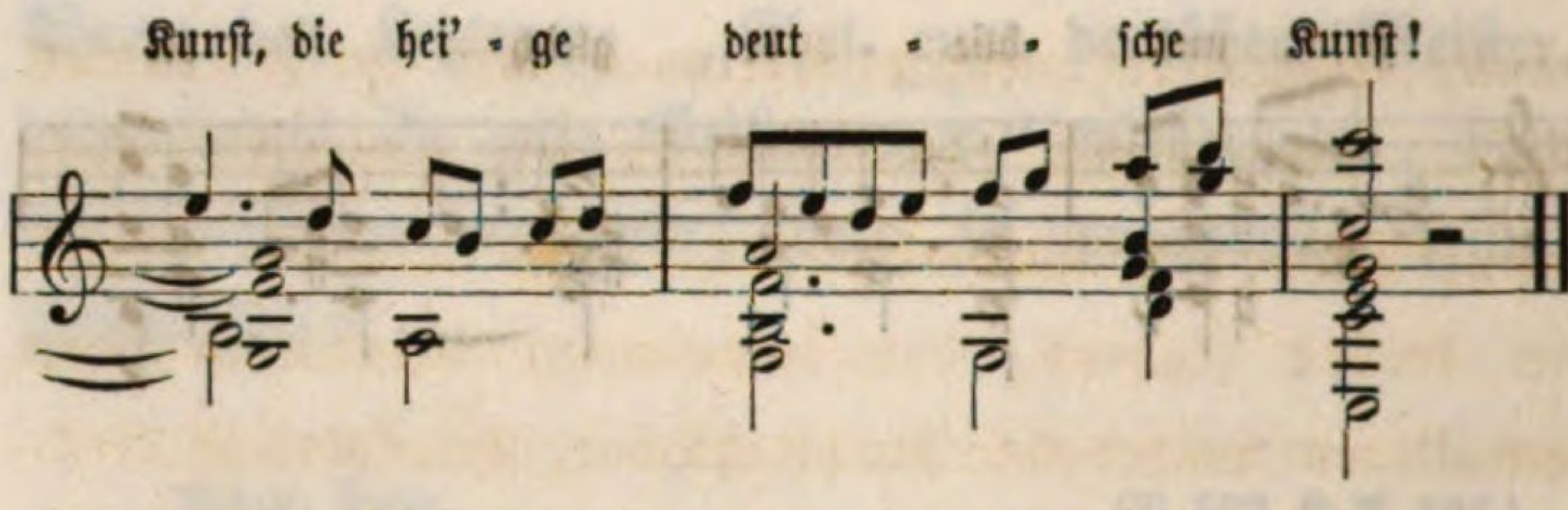


anfangs von tremolirten Accorden der Streichinstrumente begleitet, während Takt 9 das Blech und Takt 11 wieder das Quartett mit gehaltenen Accorden eintritt — ertönt das marschartige Johannismotiv zu Sachs' Ruf: „D'rum sag' ich euch, ehrt eure deutschen Meister!" worauf nach fünf Takten, bei'm letzterwähnten gewichtigen Worte: „Meister" zu dem Gesange Sachs': „dann bannt ihr gute Geister ꝛc. ꝛc." eine Combination dreier verschiedener Motive eintritt: des ersten Meistermotives in Contrabaß und zwei Fagotten, — des Traumliedes (Abgesang) in Violoncello, erster Violine, zweitem Horn und erster Klarinette, — und endlich des König David-Motives in zweiten Violinen, Bratschen, drei Hörnern, zweiter Klarinette, Flöten und Hoboen, wozu später, bei den Worten: „zerging' in Dunst das heil'ge röm'sche Reich ꝛc. ꝛc.", noch eine Durchführung des verkleinerten ersten Meistermotives in zweiten Violinen und in den Bratschen tritt. (P. 554—561; K. A. 393—397.)

In dem imposanten Schlußchor, worin alle Anwesende während Walther's und Sachs' Krönung die

Worte des Letzteren: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister ꝛc. ꝛc.“ wiederholen, bald in mächtigem unisono, bald in prachtvoller Fünfstimmigkeit:




gleich, uns blie - be gleich die
heil' - ge deut - sche Kunst, die heil' - - -
- - - ge deut - - sche Kunst,
uns blie - - be gleich die
heil' - - - ge deut - - sche



— in diesem Schlußchor wird das König David's-Motiv fortgeführt, anfangs nur vom Blech mit figurativer Begleitung der Streichinstrumente. Darauf treten auch die Holzbläser hinzu, bis weiter (P. 566) bei'm Fortissimo Orchester und Chor den zweiten Takt des ersten Meistermotives ergreifen und in reichster polyphoner Verwebung durchführen. Noch einmal tritt der gewaltige Anfang desselben im vollen Orchester auf dem Abschluß des Gesanges ein; sodann folgen auf einem angehängten, plagalischen Schluß die sechsstimmigen Rufe des Volkes: „Heil Sachs! Nürnberg's theurem Sachs!" mit Trompeten- und Trommelschall auf der Bühne. (P. 562—570; K. A. 397—402.)

So krönt denn dieser Chor nach so manchen vorausgegangenen großen und kühnen Schlägen der letzten Scene das ganze Werk. Eine Aufgabe, die fast unmöglich erschien, ist gelöst: die Steigerung, die ihren höchsten Gipfel schon längst erreicht zu haben schien, — man denke an den Meisterzug, den Nachtigallchor, — sie ist glücklich fortgeführt bis zum Ende.

Ueberblicken wir noch einmal im Geist diese große

fünfte Scene des letzten Aufzuges mit ihrem bunten Leben, ihrem reichen Wechsel, rufen wir uns zurück diese humoristischen Handwerkerchöre, dieses graziöse Spiel der frohen Jugend, den imposanten Meisterzug, den gewaltigen weihevollen Nachtigallchor, die komische Beckmesser-Scene, das tiefpoetische schwungvolle Preislied und endlich jenen Schlußchor, — dann werden wir gestehen müssen, daß sich dieser Scene nichts Aehnliches an die Seite setzen läßt, dann dürfen wir sagen, daß sie überhaupt das Großartigste sei, was auf dem Gebiete der dramatischen Musik jemals geschaffen worden. —

Der dritte Aufzug gibt die Abwicklung, die Lösung.

Hans Sachs sahen wir vom Anfang an von jener sympathischen Theilnahme an der Erscheinung des Dichters und Sängers erfüllt, die nur den großen Menschen und Dichter durchdringen kann. In dem Gesange lag eine neue Welt der naturwahren Empfindung. Die Hindernisse, die sich Jenem entgegenstellten, waren für ihn nicht Abschreckung, wie für den glühenden Jüngling, sondern Vehikel zur Erreichung einer edlen und hohen Absicht. Nicht gewaltsam zerhauen, sondern einfach lösen, nicht entzweien, sondern versöhnen, — das war ihm Aufgabe.

Der meisterliche Minnegesang des jugendlichen Dichters, jenes Traumlied, erhöhete die Theilnahme, befestigte und reifte den Plan. Das Gebaren der ver-

knöcherten, egoistischen, ja, unredlichen Einseitigkeit war diesem Plane unwillkürlicher Verbündeter, — ein im Leben uns oft begegnendes Vorkommniß; hier künstlerisch behandelt und verwerthet.

Diese Einseitigkeit trägt, wie der Lenker des Planes voraussehen mußte, ihre Früchte, weil in sich ihre Strafe; sie wird Mittel zum Zweck. Das falsche, das verfälschte Lied wird zur Folie des ächten, das „die rollenden Wellen im Lauf aufhält,“ wie der Dichter singt. Gesang gegen Gesang, — abstoßender und lächerlicher, anziehender und ergreifender, „der Seele Gewalt“; Unnatur gegen Natur, Künstelei gegen Kunst. So vermittelte sich durch die Macht der in sich einheitlichen Dichtkunst und Musik der Sieg der Wahrheit wider die Unwahrheit. „Die Natur im Gegensatze gegen die Künstelei und die Wahrheit im Gegensatze gegen den Betrug muß — nach Schiller's Wort — jederzeit Achtung erregen.“

Jener Sieg aber ward nicht dem Individuum allein zu Theil: er ward zum allgemeinen. Zuletzt wurden die ewig giltigen Grenzen gewahrt und unverrückt festgestellt: die meisterliche Beschränkung nach allen Seiten hin, die „gute Geister bannende“. Die Herrlichkeit der über allem Dunst der äußerlichen Vergänglichkeit stehenden „heiligen deutschen Kunst“ wird gezeigt, vom Volke erkannt, in sich aufgenommen und gefeiert: — eine Liebesmacht des deutschen Gemüthes.

Bis zum Schluß wächst so Situation aus Situation, Idee aus Idee, Leben aus Leben, bis zur Heraufführung der großen Gesammt- und Grundidee, welche der Plan des Ganzen verfolgte und aus den Gegensätzen konsequent, wie einfach schön entwickelt. —

*

Die einzelnen Theile des Wagner'schen Kunstwerkes stehen, von dieser allgemeinen Idee getragen und gehoben, musikalisch-dichterisch in harmonischestem Einklang. „Alles webt sich zum Ganzen, eines wirkt und strebt in dem andern", fest gefügt und doch künstlerisch-frei.

Steigerung auf Steigerung im ganzen Werke, nach dem nur dem Dichter vertrauten organischen Gesetze und offenen Geheimnisse: in Entfaltung der so rein unmittelbar aus sich heraus geschilderten Charaktere, deren jeder — ein ganzer Mensch in seiner Art — seine nur ihm zukommende Farbe hat, die das Kolorit des Totalbildes in seinem Schatten und Licht vollendet und hebt, — Steigerung in Entfaltung der aus der Thätigkeit dieser Charaktere hervorgehenden Handlung auch, wie erwähnt, nach der musikalischen Seite hin. Denn auch in der Musik wächst hier der Charakter — und dazu gehört der des Volkes — mit seinen größeren Zwecken, wie umgekehrt er mit seinen kleineren fällt. Und dann: wie der Mensch fühlt und denkt, so spricht

und singt er. Rede, Gesang und das ganze Leben der Situation sind innig verwoben. Das ist die psychologische Wahrheit der Empfindung, die Treue und Schönheit der Deklamation, der reine Ausdruck der individualen Innerlichkeit und des Totalcharakters, die sich durchgängig zeigen: im einfachen Wort, in der musikalischen Schilderung des bewegten Menschenlebens, in der alldurchdringenden und beseelenden Melodie, woran gerade dieses Werk unerschöpflich reich, wie kein zweites. Wir besitzen keine Tondichtung, die schönere und blühendere, tiefere und charaktervollere Melodie besäße. Und damit mag denn — nicht dem unverfälschten gesunden Sinne der Menge in der besten Bedeutung von oben bis unten — vielleicht diesem oder jenem modernen kleinen kritischen Beckmesser- und Schaul-Wallfisch im kleinen Salzwasser eine Tonne zum beliebigen Spielen hingeworfen sein. —

5.

Rückblick und Schluß.

Gleich seinen anderen Werken der zweiten Periode ist das „Meistersinger“-Werk Wagner's ein ächt deutsches, vom Grund bis zum Gipfel, und doch wieder ein anderes in seinem ihm eigenthümlichen Gehalt, seinem Stoffe, zum Theil in seiner Form, als jene.

Wie der Dichter uns mit ihm in ein unserm germanischen Wesen ureigenes Reich des Seelen-, Geistes- und socialen Lebens einführt, zeigte schon die im zweiten Abschnitt dargelegte Wortdichtung, — einer der glücklichsten Griffe in's „volle, interessante Menschenleben“, das er „packt“ mit sicherer menschlich-künstlerischer Hand, in das des Volkes mit seiner Poesie, der frischen und schwunghaften, dem Herzen entströmenden, die ich die blühende und die naive Poesie der urkräftigen Jugend nennen möchte. Sie tritt uns in den individuellen jugendlichen Erscheinungen, denen auch der Mensch Hans Sachs angehört, sie tritt uns in der Gesammterscheinung des Volkes als solchen verkörpert entgegen.

Noch eine andere, eine ergänzende Seite zeigte sich uns, gleichzeitig eine Kehrseite in sich tragend, die ebenmäßig aus deutscher Eigenthümlichkeit herfließt. Es ist das biedere, auf der Grundlage fest gefügter Ordnung

ruhende Bürgerthum, das dem Volke sein sittliches Leben wahren hilft, sich selbst aber daneben in zunftmäßiger Beschränkung bewegt, den Korporationsgeist nährt, in seinem zugleich ehrwürdigen und Lächeln abzwingenden Stolze auf dem Felde der Kunst an der Hand durchgearbeiteter Regeln einherschreitet,

> Singet dem Volk auf Markt und Gassen;
> Hier wird nach den Regeln nur eingelassen,

deren nüchterne, pedantische Strenge „nicht versteht", was die Poesie der Jugend will und ist, die aber sich zuletzt selbst unwillkürlich verspottet und aufhebt, weil sie den über ihrem Haupte beschwingten Fußes sich daherbewegenden Fortschritt stillschweigend anerkennen, die Fessel gelöst sehen muß, doch mit Wahrung jener Grenzen der ewig sittlichen Ordnung. —

„Wir sehen die menschliche Thorheit geschildert, welche zum Stillstande verurtheilen und das Leben in unübersteigliche Schranken einengen will, während es sowohl auf dem Gebiete der Kunst als anderwärts die Grundbedingung alles Lebens ist, in der freien Bewegung, in der fortschreitenden Entwicklung nicht gehemmt zu sein. Sie wird in ihren Extremen zur Lächerlichkeit durchgeführt und in ihre inneren Widersprüche aufgelöst; die Formel zerbricht und die Idee triumphirt, die Schule unterliegt, der Genius siegt." [54])

Ideal und Wirklichkeit, Freiheit und Willkür im Kampfe miteinander, und die Ausgleichung dieses Kon-

flittes durch das untheilbare Wesen der Kunst nach Idee und That für das bewußtvoll wirkende Leben, für „der Menschheit Würde".

Das eben kennzeichnet den Griff des gereiften Dichters und Tondichters nach seiner tiefen und schönen künstlerischen Bedeutung, daß er beide Elemente gegenüberstellt, um sie zuletzt durch die einfache Macht des naturwahren, schwungvollen und gleichwohl gemäßigten, des reinen Tones zu versöhnen.

Ist es ja eine der höchsten, dringendsten und lohnendsten Aufgaben, die Kluft zwischen dem Volksleben und, wie der Wissenschaft, so der Kunst auszufüllen, somit aufzuheben. Die edelsten Geister widmen sich ihr. Auch in unserm Werke begegnet sie uns in einfacher Lösung. Sein Dichter beschneidet den Auswuchs, er scheidet die Schlacken aus, er sichert dem Guten und Ehrwürdigen sein Recht, indem er die eitlen „hohen Meisterwolken" zerstreut, die Einseitigkeit, die Verknöcherung züchtigt, und an deren Stelle die geregelte Freiheit in Kunst und Leben, die ächte Schönheit, die reine Würde setzt, nach allen Seiten hin veredelt bis in das Herz des Volkes hinein. So gibt er — gleichwie er ein sprechendes, treues Zeit- und Sittengemälde in seinem Werke gibt — ein wahrhaftes, gleich warmes, wie plastisch-schönes Kulturbild im edelsten Sinne, das eine neue Epoche in der Welt bezeichnet, der es hier gilt. —

Gerade diesen Gedanken durch das dramatisch-musikalische Kunstwerk zur Anschauung und Verlebendigung zu bringen, war aber Wagner berufen, wie irgend Einer, ja, wie kein Zweiter der lebenden Zeitgenossen. Ein Stück aus seinem eigenen erfahrungsreichen Leben, das tiefgreifendste, weil kämpfevollste, bietet er dar, den Kernpunkt eines großen Ringens gegen Hemmungen und Erschwerungen der Einseitigkeit, des Vorurtheils, der Unwahrheit. Die Beckmesser'schen Kreidestriche spielen auf dem Kerbholze ihre lustige Rolle.

Der Kampf der Freiheit des schöpferischen Gedankens, der sich durch keinen Rückblick auf Herkommen, Gewohnheit und Engherzigkeit verkümmern läßt, wird aufgenommen und durchgeführt.

„Der Künstler strebe, wie Schiller mahnt, — in Verachtung des Urtheils der Verderbnisse seiner Zeit —, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Nothwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Thaten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit."

Was Alles hat Richard Wagner, der Kämpfer für das lebendige, ewig wahrhafte Ideal, von den „Meistern" zu leiden gehabt! — den Partisanen der Handwerksmäßigkeit, des flachen Routinismus, den Repräsentanten der Unproduktivität. Freilich, wie hat er sie von ihrem

bequemen Lager der Schablone aufgeschreckt! An ihm, diesem Ruhebett, hat nie das Ideal gestanden, wohl aber hat sich diesem Lager, wie das von jeher der Fall, das Knabenthum beigesellt, dessen Alter nicht nach Jahren zählt, und das den Kindern noch heut' als Journalpathe dienen möchte.

„Wer als Meister ward geboren, hat unter Meistern den schwersten Stand.“ Zwei Zeilen von Wieland fassen das Alt-Neue nicht minder treffend zusammen:

— Sich neue Bahnen brechen,
Heißt, in ein Nest gelehrter Wespen stechen. —

Die Oberflächlichkeit und die freilich jetzt sehr in die Enge getriebene Verbissenheit heften sich vielleicht an das Wort: „geborener Meister.“

Jene versteht es nicht, es ist für sie nicht flach genug; diese will es in ihrer Dornenhecke nicht verstehen, wie sie so Manches nicht hat verstehen wollen. Das wird ihnen wenig frommen. Es ist, gleich allem Uebrigen, eines wie das andere. —

Welch' ernst-heiteres Satyrspiel, und welch' erhebendes und beruhigendes doch, hat er gewoben; wie eindringlich, und doch wie schön und edel hat er gelohnt durch eine reine Kunstthat! — Nemesis und — ich wiederhole es — Versöhnung.

Wer wollte im Walther unserer Dichtung einen andern finden, als voraus Den, der diese Figur: den

Dichter, Singer und Preiserringer, schuf? Jener Jüngling ist Richard Wagner mit der „Begeisterungsgluth“, mit dem „Herzen auf dem rechten Fleck, der Liebe Panier schwingend und singend sich zum Hoffen.“ Wackelnde Zöpfe rings herum, „aus den Gewerken, aus den Gemerken, aus allen Ecken, auf allen Flecken“, — Kothner's und Beckmesser's und Genossen, — für sie „von Melodei auch nicht eine Spur; wer nennt das Gesang? eitles Ohrgeschinder, nichts dahinter!“ für sie, — „der Reim-Gesetze Leimen und Kleister“, — „versungen und verthan!“ — Meister! Ein seltsam-lustiges Völklein in seinem „vom dürren Laub umrauschten“ sterilen Ernste, dem „grimmbewehrten Winter“, der da „lauert und lauscht, wie er das frohe Singen zu Schaden könnte bringen“; „der Raben heiserer Chor, mit ihren Stimmen, den hohlen, die Elstern, Krähen und Dohlen.“

„Das heiß' ich Muth, singt der noch fort!“ Und er hatte den Muth, fortzusingen. Denn „Lenzes Gebot, die süße Noth!“ So sang er, „wie er mußte, und wie er mußt', so konnt' er's“ über hohl tönendes Erz und elende, gesprungene Schelle hinweg, gegen die des „Nachtwächters Horn“ noch Poesie.

Da oben „die Muse des Parnaß“, dem Blicke jenes Jünglings sichtbar, mit ihren klaren, lichten Tönen an sein Ohr, sein Herz heranrauschend, im Weibe verkörpert, dem einfachen und doch so hohen, der Braut,

die nicht leichten Kaufes sich freien läßt, die nur dem ringenden, dem muthig, kühn und frei emporstrebenden Sänger zu Theil wird. „Der Noth entwachsen Flügel!"

Doch ihm, dem Jugendmuthe, durch sich selbst, durch sich allein? „Wahn!" Dies Sachs-Wort tritt da ein, auch bei ihm, dem jugendlichen Sänger, sowie das andere:

Die Meister-Regeln lernt bei Zeiten,
daß sie getreulich euch geleiten!

d. h. die rechten, lebendigen und sicheren des Meisterthumes.

Und da geht der Sänger mit dem Sänger, Beide das Beckmesser-Lauten-Gekreisch unter den Füßen.

Es ist die Doppelgestalt, die in sich eines: der jugendliche und der männliche Dichter, die auf dem Pfade jetzt sicher hinanwandeln, dessen blühendes Gebüsch, über jene Hecken hinaus, die Melodieen der ewigen Jugend entströmen läßt.

Jener besonnen-jugendliche Mann mit seiner aus dem wirklichen und wirkenden Leben geschöpften und gewonnenen Weisheit für dieses Leben und für die Kunst ist wiederum der Sänger der „Meistersinger", der meisterliche Sänger des beschwingten und zugleich maßvollen Liedes, der „unendlichen", d. h. hier der ewig wahren Melodie, die über jedem gemachten „Gebände", allem engen „Barthum" thront, die ihre Regeln

nur in sich selbst, nicht im Laufe der Regeln des Schematismus aufsuchen läßt.

Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf:
der eignen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf!

Das thun sie nicht Alle; im Gegentheil: — sie wenden dieses Wort umgekehrt auf seinen Dichter an, der mit ihm nur Dem den Ausdruck gegeben, was jeder wahre Meister dem Aftermeisterthum, wie nicht minder der „sehr leichten" Negation von jeher zugerufen.

Diese individuelle und doch typische Einheit ist nicht nur in Wagner, sie ist in jeder Ursprünglichkeit des Genius repräsentirt. Man blicke auf Goethe; man blicke auf Mozart, welchem die Schelle des Schaulismus summend nachschrillte, die einmal über das andere gegen das ewige „Gemozarte" erbost aufschrie; — man blicke auf Beethoven, der den Troß der „die Köpfe zusammensteckenden" sogenannten „Meister" nebst Gesellen verächtlich abschüttelte, ihrer Regeln Lauf, mit ihm jene hohlen Köpfe sammt ihren Zöpfen, nach Gebühr schonungslos zertrat und verächtlich zur Seite schleuderte.

Ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,
das sagt euch nur,
wer nichts weiß von der Tabulatur. —

Denn

— der deutsche Hochgesang,
— in eigner Fülle schwellend
Und aus Herzens Tiefen quellend,
Spottet er der Regeln Zwang.

Könnte aber das Walten jener Doppelerscheinung gegenüber dem sterilen Regelzwange des „Meisterwesens" sein Panier wirksamer entfalten, als in der frischen Frühlingsluft des Humors und der neckischen Ironie?

Da tritt denn der Komos in sein Recht ein, der mit den Gefühlen, dem Sinnen und Denken nicht spielt, wie ein Kind mit dem Kiesel, — der sie vielmehr lächelnd auf der Wagschale wiegt, die in der sichern, im Grund ernsten Hand ruht.

Weil es nun eben Ton um Ton gilt hier auf dem dramatischen Felde des heitersten Theiles der heiteren Kunst: so sind Polyhymnia und Thalia eng verbunden, und es wird sich das vorliegende Werk nach gewöhnlicher Bezeichnung wohl „komische Oper" oder musikalisches Lustspiel nennen hören.

Diese Bezeichnung trifft allerdings nach jener angedeuteten, unstreitig erheblichen Richtung hin zu.

Die komische Oper verfolgt im Wesentlichen dieselben Zwecke, wie das gesprochene Lustspiel.

Das Lustspiel will aber für seine eigentliche Aufgabe: Hervorbringung und Nährung der Freiheit des Gemüthes, von seinem Dichter die eigenthümliche Be-

thätigung des ganzen Menschen in vielfacher Beziehung.

Dadurch namentlich, daß er unablässig mit den Menschen sich bewege; — daß er sein Senkblei in den Grund der menschlichen Natur mit ihren Eigenschaften: ihren Vorzügen, Lächerlichkeiten und Gebrechen, fallen lasse; daß er sein Gebilde aus solchem unmittelbar-realen Leben heraushole, das in hundert Adern rinnt; — daß er die große Kunst besitze, das Hauptwerk des Lustspiels: Charaktere, zu schaffen und darzustellen; — daß er wie ein theilnehmender besonnener Arzt dem Leben an den Puls fühle; — daß er es getreu schildere und doch verkläre, der Zeit, in der oder für die er lebt und wirkt, das klarste Spiegelbild zeige, so groß oder klein es auch sei; — daß er die öffentlichen und häuslichen Zustände nach allen Seiten hin durchforsche mit dem Kennerblick des Psychologen, des Pädagogen; — daß er mit sicherer Hand hier die Sonde anlege, dort die Geißel schwinge; — daß er in der Würze der Laune, der Ironie, des Witzes, der Satire, des Spottes dem Realismus das reinigende Element, das heitere und frischeste Arom verleihe, auf Schäden hinzeigend, die der Gesellschaft, dem Genus, dem Individuum anhaften, indem er, wie spielend, zugleich das Mittel darbeut, sie zu heilen; — daß er die Absicht, zu belehren und aufzuklären, zu säubern und zu bessern, stets errathen lasse, ohne sie aufzudringen, sein Ich, wie

Jean Paul sagt, ganz hinter die komische Welt verberge, die erschafft; — daß er nicht blos die Musen, auch die Grazien bewirthe und, wie Plato verlangt, ihnen opfere; dem „kleinen, schönen Faun", welchen Meister Wieland in seinem lieblichen Gedichte: „Die Grazien" so reizend malt, dem Spielgesellen der Amoretten, dem seltsamen Zöglinge und Lieblinge der Grazien, „dem Genius der Sokratischen Ironie, der Horazischen Satire, des Lucianischen Spottes", der so fein die Narren zum Gegenstand unsers Spottes macht,

Daß selbst der Thor, indem wir ihn belachen,
Gern oder nicht uns lachen helfen muß,

ihm seine Stelle neben diesen Charitinnen sicher wahre; — daß er, ein Proteus, durch seine schöne Darstellung, durch sein frisches Gemälde in allen Schattirungen den rothen Faden, die Grundfarbe der Wahrhaftigkeit und Treue, subjektiver wie objektiver, hindurchziehen und durchschimmern lasse; — daß er sich in den einschneidendsten Zügen, in den schärfsten Ergießungen, wie in den zartesten, leisesten Andeutungen, daß er sich überhaupt als Menschenfreund bewähre, der Wohl und Weh' mit der Menschheit theilt, während er züchtigt und losläßt, die Widersprüche aufdeckt, um sie auszugleichen und zu versöhnen durch den dichterischen Gedanken, durch das wahre menschlich-künstlerische Ideal, das aus dem heiteren Spiele stets den hohen sittlichen Ernst erkennen läßt.

Die komische Oper wird diese Grundbedingungen nicht verlassen dürfen, ohne in Flachheit, in musikalische Spielerei, sei es die geistreichste, auszuarten, ohne der Inkonsequenz, ja, der Charakterlosigkeit und Disharmonie, vielleicht noch mehr, als das recitirende Lustspiel, zu verfallen.

Denn bei ihr muß (wie der Hans Sachs Wagner's vom Liede überhaupt sagt) „Wort und Ton passen", d. h. bei ihr hat die Musik die Intention des Dichters im Ganzen wie im Einzelnen zu der ihrigen zu machen, sich mit ihr zum psychischen, kunstvollen Totale zu vermählen, dem Gedanken wie dem Worte den klarsten und prägnantesten — schärfsten und wärmsten — Ausdruck zu verleihen, nach der Stimmung und dem Charaktergehalt des Ganzen, nach dem Charaktergehalt seiner einzelnen Theile in Situationen und Personen. Individualisirung und Typus hat die Musik aus sich mit zu geben, um zu vollenden.

Keine der vorgedachten Voraussetzungen, welche das Musik-Drama der Wagner'schen „Meistersinger" nicht erfüllte. (Nur bei Beckmesser sei die Bewirthung der Grazien ausgenommen.) Der Beweis dafür braucht hier nicht erst angetreten zu werden. Die beiden vorigen Abschnitte enthalten ihn, direkt und indirekt, so weit überhaupt Andeutungen ausreichen. Das Werk muß und wird am Besten für sich selbst sprechen in Wort und Weise. Jeder Kommentar kann höchstens die Fäden in der Hand halten. Man sehe z. B. auf alle Kom-

mentare der Mozart'schen Oper; sie sind nichts, wie Andeutungen und Fadenhalter. Ihren rechten, ächten Geist ergießen und erschließen einzig die Werke selbst.

Aber da ich des unsterblichen, in seiner Art einzigen Mozart hier gedacht, so sei auch in zwei Worten das geistige Element zusammengefaßt, das mit seiner komischen Oper die größte heutige Oper: unser jetziges im Dichter und Tonsetzer einheitliches, ebenso einziges und noch tiefer in's Leben greifendes Werk, theilt und kultivirt: — die von innen heraus treibende Charakteristik, die sich auf die ganze Person und alles, was sie fühlt, denkt und thut, erstreckt, die sich aus der Empfindungs- und Gesinnungsart der Betheiligten unmittelbar ergibt. [55])

Dabei kommen die Worte eines Autors, der über die deutsche komische Oper höchst verdienstlich geforscht hat, [56]) mir und der Sache so erwünscht und so sehr zu Statten, daß ich gerade sie dem Leser nicht vorenthalten mag:

„Wenn die Operette — die komische Oper — ein Spiegelbild ihrer Zeit von je war, und für die Zukunft auch bleiben soll: so muß sie für unsere Tage neu geschaffen werden. Gegenüber der Sorge, dem Ernste, der Grämlichkeit, dem erstickenden Materialismus der Gegenwart ist aber die Regeneration des Singspieles eine nichts weniger als gleichgiltige Sache. Das Herz hat ein dringendes Bedürfniß, herein in die Noth

und das Elend des Lebens die Töne der Freude, des Glückes, der Lust erklingen zu hören; indem wir das deutsche Singspiel länger entbehren, entbehren wir zugleich einen Faktor des edelsten und anregendsten Vergnügens. Wir wollen genießen und der schönsten Göttergaben froh werden. Möchten doch unsere Tonsetzer dies beherzigen, dem allgemeinen Verlangen entgegenkommen und einem heitern und ansprechenden Genre sich mehr zuwenden! Dadurch soll und darf ein ernstes Streben, Tiefe und Gemüthsinnigkeit nicht ausgeschlossen, und nur Das über Bord geworfen werden, was wie ein erstickender Alp auf allen neuen Schöpfungen liegt: das Haschen nach Effekt, die offen sich kundgebende Sucht nach Originalität. Man merkt zu sehr die Absicht, und man wird verstimmt. Mit dem Ernste, der den Künstler bei seinen Arbeiten stets beseelen und aus ihnen uns entgegentreten muß, soll immer auch die Anmuth, die Grazie, die höchste Schönheit Hand in Hand gehen; nur was leicht sich von den Fesseln der Erde löst, vermag sich himmelan zu schwingen. Wir haben für alle unsere musikalischen Bestrebungen ein verklärtes Vorbild — Mozart; ringen wir ihm nach, suchen wir Vollendetes zu leisten, wie er! Nur dann, wenn man nicht nur das Tiefe und Gehaltvolle, sondern auch das Reizende und sinnlich Anregende anstrebt, wird man die Anerkennung und den Dank des Publikums zu erringen vermögen und Zeit

und Kraft nicht an ungeheuerlichen Werken vergeuden, die weder Erfolg noch Dauer haben können, und von denen sich der Geschmack nachgerade mit offenbarer Unlust abkehrt.“

Fürwahr, die Zeit verlangte endlich eine neue That der komischen Oper. Das Feld war versumpft, war steril geworden. Was uns für komische Oper ausgegeben wurde: — Gewächs, „sah aus wie Wein, war's aber nicht,“ — Fabrikat.

Aehnliche Erscheinung auf einem Theile des Feldes der Kritik: lächerliches und leichtfertiges, preßhaftes und unwahres Zeug, vom thönernsten und hohlsten Dreifuß der Welt mit Prätension gegeben, — Merker Beckmesser, Merker Klotz, Merker Schaul, die prächtige Mustermerkerei-Kritik des Herrn O. Jahn *) und Konsorten, noch heute an einzelnen Ecken, einzelnen Flecken und Grenzen uns sporadisch begegnend, — von welchem Alle sich befreit zu sehen wünschen mußten, wenn anders dieser Merkereigeruch überhaupt der Beachtung werth war.

Jene That vermag vor allem die Oper, die obige Erfordernisse befriedigt, das Korrektiv gegen jene Einseitigkeit

*) Sie ist nebst der Mozart-Schaul'schen — ein Geschwisterpaar (die ältere aber ein Muster der Ruhe gegen die O. Jahn'sche), — in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Jahrgang 1866) von mir gezeichnet und „getroffen“ worden, diese großsprecherische und doch so leichtfertige s. g. Kritik, die mit „Absurdität“, „Elephantenkälberhaftigkeit“ und dergleichen um sich wirft, wie der Knabe mit Steinen oder Schneeballen.

und Flachheit, gegen alles Afterwesen in sich trägt und an deren Stelle das lang' ersehnte gesunde, volle Sein setzt, reine Wirthschaft mit verkommenen Zuständen macht und das reale Leben mit der künstlerischen Idee durchdringt. Die ächte deutsche komische Oper ist vorzugsweise berufen, die Unnatur der Künstelei, die überhand genommene Frivolität in Anschauung und Sitte niederzuschlagen, die elende Kritik zu entwaffnen. Sie vermag es um so mehr, je nationaler sie ist. Die jetzige Wagner'sche Oper ist aber die nationalste, die wir Deutsche besitzen, und doch zugleich eine solche, deren Ideal sich nicht auf Eine Nation beschränkt, das auch weitere Gesichtspunkte verfolgt. Ihr Kampf für die Schönheit, Wahrheit und Würde der Kunst ist ein universeller; er umfaßt das Menschenthum, den sichern freiheitlichen Fortschritt durch diese Kunst überhaupt.

Günstiger konnte einem Dichter kein Stoff für seinen Zweck kommen, als derjenige der „Meistersinger von Nürnberg". Mit Einem Schlage hat die Hand des Wortdichters und Komponisten hier vernichtet, dort geschaffen. Unendlichen Ernstes und ebenso unendlicher Heiterkeit ist darin niedergerissen und erbaut, mit dem dürren Laub durch den Spiegel, der zugleich Brennspiegel, aufgeräumt, ein frisches Grün gesäet und gezeitigt. Man wird diese Thatsache schwerlich antasten, oder es müßten die zerschlagene Beckmesser'sche Laute noch weitere Klimpergelüste überkommen.

Das Wagner'sche Werk hat uns eben von einem Alp befreit, der lange auf unseren künstlerischen Zuständen lastete. Fragen wir die ächten Künstler und Freunde der Kunst! Sie werden die Antwort einhellig geben. Ob sie nicht aufathmen aus der Stickluft eines ihr Streben und Wirken oft verkümmernden Schematismus, aufathmen zur edlen Freiheit des geistigen Gedankens, des seelischen Entfaltens! Wagner hat für diese gedoppelte Freiheit gestritten, sie mit der einfachsten Macht der Welt errungen, wie spielend und unwillkürlich, und doch mit seinem Herzblut; er hat für sie gestritten mit jener Gesinnung, die dem Künstler und seinem Kunstwerke unentbehrlich, die beide „dauerhaft" macht.

Um die Fahne dieses eingreifenden und gleichwohl ausgleichenden Sieges des deutschen Gemüths- und Geistesleben mit seiner Tiefe, Energie und Milde, seiner Würde, Schönheit und Heiterkeit, mit den Eigenschaften, die sich in die Worte „Wahrheit, Bildung und Gesittung", den eigentlichen Kultur- und Humanitäts-Begriff in ethischem und künstlerischem Sinne, zusammenfassen, — um jene Fahne wird sich der deutsche künstlerische Mann gern schaaren und das Seinige weiter thun im Sinne des Musters zur Ausbeutung und Verwerthung für die „heilige deutsche Kunst".

Die Bretter, welche die Welt bedeuten, werden nicht umsonst zu Ehren dieser deutschen Kunst gesprochen

und geklungen haben. Diese Sprache und dieser Gesang kommen der gesammten Kunst zu Nutz.

„Die rothbrünstige Morgenröth'
Her durch die trüben Wolken geht."

Des denkwürdigen Werkes Tragweite — ich gebrauche dieses oft gemißbrauchte Wort, weil es hier am rechten Ort wie kein anderes — läßt sich im Augenblicke noch kaum übersehen; sie wird uns ihres Theiles in der Zeit und über die Zeit hinaus tragen helfen. —

Sein hochherziger patriotischer Mahnruf aber — ein heilig-ernstes Vermächtniß: —

Habt Acht! Uns drohen üble Streich': —
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher wälscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;
und wälschen Dunst mit wälschem Tand
sie pflanzen uns in's deutsche Land!

ertönt gleichfalls über das Jahrhundert, dem er gesungen wird, weit hinaus, und ist nie gewichtiger, nie eindringlicher erklungen, als an unsere, für unsere Zeit. —

* *
*

„Der Zeitpunkt, wo das Dichterwerk Richard Wagner's: „Tristan und Isolde" von der Stelle wirkt, die ihm gehört, — der Bühne, — ist eingetreten! München hat die schöne, die entscheidende That gethan,

Dank dem erhabenen König Bayerns. Der zehnte Juni 1865, an welchem das Königliche Hof- und Nationaltheater dieser ächten großen Kunststätte das Werk zuerst in das Leben führte, wird in den Annalen der Kunst unvergänglich verzeichnet bleiben. Nicht minder wird es der große Erfolg, der ihm durch sich selbst und dann durch die ausführenden Kräfte von einem Publikum wurde, das zu erkennen, zu fühlen, zu würdigen weiß, von einem Publikum, dem hohe Ehre gebührt!"

So schrieb ich vor drei Jahren und konnte so schreiben.

Im Jahre 1868 hat dasselbe München eine zweite gleiche Kunstthat in das Leben geführt. Es gab uns — ebenfalls zuerst in Deutschland — in demselben Monat Juni, am ein und zwanzigsten, „Die Meistersinger von Nürnberg" mit gleichem, ja, noch größerem Erfolge, nicht minder aus sich selbst heraus, und dann durch die ausführenden Kräfte, — eine Musteraufführung in jeder Hinsicht. Wie damals, so auch jetzt, ein unvergleichliches Orchester, mit einem ruhmreichen Führer und Leiter: Hans von Bülow.

Diesem beseelten Tonkörper zur Seite ein anderer: der Chor, dessen eigenste Bestimmung, wie sie dem Chor der Komponist überhaupt angewiesen, zur vollsten Geltung gelangte, Dank seinem überaus trefflichen Dirigenten Hans Richter und der mit seiner eigenen hin-

gebenden und anregenden Liebe verschwisterten des Münchener Chores.

Auf diesen beiden großen lebendigen Grundpfeilern ruhete der künstlerisch ausgeprägte Einzelbau sämmtlicher Hauptdarsteller, der sich zu einem in sich geschlossenen, wahrhaft schönen Ganzen rundete. Die Kunstgeschichte wird, neben den obigen beiden Potenzen und ihren Führern, zwei Frauen: die Repräsentanten der Eva und der Magdalene — Fräulein Mallinger und Frau Diez —, und die Männer: Betz (Hans Sachs), Nachbaur (Walther), Schlosser (David), Höltzel (Beckmesser), Bausewein (Pogner), Fischer (Kothner), neben ihnen Allen auch den technischen Leiter: Regisseur Dr. Hallwachs, nach Recht und Pflicht zu nennen haben.

Zweierlei noch werden die Kunstannalen verzeichnen.

Das eine ist die Ansprache Richard Wagner's an die Ausführenden nach der letzten Probe. Anknüpfend an Schiller's Wort:

> „Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel,
> ist sie durch die Künstler gefallen",

hob er hervor, daß die Wiederhebung der gesunkenen modernen theatralischen Zustände nur dem Künstler, keinem Andern, beschieden sei; daß, wenn der Oper der vielleicht gerechte Vorwurf gemacht werde, sie habe das deutsche Schauspiel verdorben, dieser nur den Auswuchs

der Oper, das wälsche Wesen, treffe; daß die wahre deutsche Oper, das ächte Musikdrama, ihres großen wesentlichen Theiles den Beruf in sich trage, erfrischend und hebend auf das gesammte dramatische Leben zu wirken, neue Zustände zu schaffen und herbeizuführen: „Die Wiedergeburt der dramatischen Kunst durch die Musik", von der schon Schiller sprach, von der jetzt und über die bei der deutschen Tonkünstler-versammlung in Altenburg, am 19. Juli 1868, Oswald Marbach gesprochen hat.

Es waren Worte des Dankes, diese Wagner'schen und zugleich Worte von allgemeiner Bedeutung für die Gesammtheit der künstlerischen Aufgabe unserer Zeit, für die Anforderungen der nächsten, wie aller Zukunft.

Das Zweite ist eine Thatsache, die sich zur Höhe eines Ereignisses, ja, gleichsam eines symbolischen, hob: Als die begeisterte Versammlung am ersten Tage der Meister-singer-Aufführung den Dichter-Komponisten nach dem ersten Aufzuge stürmisch rief, erschien er nicht.

Das Ende des zweiten Aufzuges erneuete den Ruf in gesteigerter Weise. Da endlich trat Wagner an die Brüstung der großen königlichen Loge (der „Kaiser-loge"), worin er an der Seite des Königs Ludwig II. sein Werk an sich vorübergehen sah und hörte, — bescheiden vor und dankte, gerührt und ergriffen, wie wohl nie so in seinem Leben, stumm der Versammlung, deren Zurufe nunmehr nicht enden zu wollen schienen; denn

sie erkannte die Bedeutung des noch nicht dagewesenen Vorganges. Dasselbe Schauspiel wiederholte sich am Schlusse des Ganzen.

Ein Jeder, der da nur immer fühlen konnte, fühlte in unmittelbarster Gegenwart, hier, in Münchens lebendigstem Kunsttempel, die volle Größe und Wahrheit eines der größten und wahrsten Worte des Dichters:

Es soll der Sänger mit dem König gehen,
Denn beide wohnen auf der Menschheit Höhen!

Anmerkungen zu Abschnitt II.

47) Vorwort zu „drei Operndichtungen", 1852, S. 91 ff.

48) „Die Wittembergisch Nachtigall, die man jetzt höret uberal." Ein großartiges, bewundernswürdiges Gedicht des kühnen, unerschrockenen, einem Luther ähnlichen Mannes; gedichtet Anno Salutis 1523, am 8. Tage Julij. Buch 2, („Das ander Buch") Th. 1 Bl. 71b—75 der Werke, Ausg. von 1590. Auch bei Joh. Gustav Büsching: „Hans Sachs 2c. 2c." (Auswahl), zweites Buch, 1819, S. 139 ff. und bei Furchau (modernisirt) a. a. O. S. 42—61.

49) Die Spruchsprecher, denen Hans Sachs sich hier vergleicht, — wohl zu unterscheiden von den Merkern, von den Meistersingern überhaupt — waren Leute, welche bei festlichen Gelegenheiten, wie Taufen, Hochzeiten 2c. 2c., improvisirend mit ihren Reimen und Sprüchen sich hören ließen zur Erbauung oder Ergötzung der Versammlung. „In der großen Stadt Nürnberg" — sagt Wagenseil S. 489 seines Werkes, der auch den Unterschied zwischen Spruchsprechern und Meistersingern in neun Sätzen genau kennzeichnet, — „in welcher das Spruchsprechen für ein Munus publicum passiret, ist allemal nur ein einziger Spruchsprecher bekannt, welcher das Ampt auf den Hochzeiten versieht und, wie schon erwehnet, von einem Hoch-Edlen

Rath bestättigt wird." — Einer der damals bekanntesten Spruchsprecher in Nürnberg, „dessen Tod die gemeine Leute annoch sehr bedauern, als der seines Gleichen nie gehabt habe, auch nit bekommen werde, welcher den Josephum, Virgilium, Ovidium, Plinium, wie sie hiebevor in das Teutsche übersetzet worden, fast gantz in Kopff, und also konte man ihm nichts aufgeben, davon er nit hätte sollen, so flugs, einen langen Spruch sagen, besagte Autores immerzu allegirend", — war Wilhelm Weber, wie Wagenseil S. 466 meldet, von welchem er auch eine ausführliche Probe seiner Kunst, S. 467, 468 ff., beibringt und eine Abbildung in seinem wappengeschmückten Kostüm, einen Engel mit dem Lorbeerkranze über ihm, gibt.

50) Vorschule der Aesthetik, erste Abtheilung, III. Programm (Werke, 1841, Bd. 18, S. 68).

51) Drei Operndichtungen rc. rc. Vorwort, S. 153, 154.

52) Lohengrin und die Gral- und Schwan-Sage, 1867, S. 494–496.

53) In Yourij v. Arnold's Neuer Allg. Zeitschrift für Theater und Musik, 1868, Nr. 16 ff.

54) Augsburger Allg. Zeitung, 1868, Beil. Nr. 179.

55) Arrey v. Donner, Handbuch der Musik-Geschichte, 1868, S. 520.

56) H. M. Schletterer, das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, 1863, S. 162.

[illegible] — Einer der damals bekanntesten [illegible], dessen Tod die gemeine Sage [illegible] mit der seines Gleichen wir gesehn habe, auch [illegible] den Josephum, Virgilium, Ovidium, [illegible] in das Teutsche übersetzt worden, [illegible] und also konte man ihm nichts aufgeben, [illegible] so sagt, einen langen Spruch sagen, [illegible]", — war Wilhelm Weber, [illegible] S. 456 meldet, von welchem er auch eine [illegible] seines Kopfs, S. 407, 408 ff., beifügt und [illegible] in seinem wappengeschmückten Kopfe, einen Vogel mit dem [illegible] über ihm gibt.

50) [illegible] der [illegible], erste Abtheilung, III, [illegible] 1841, Nr. 10, S. 60.

51) [illegible] Verhandlungen u. s. w. Beiwort, S. 153, 154.

52) [illegible] und Eckmann. Lpz. 1847, S. [illegible]

53) [illegible] Brendel's Neuer Allg. Zeitschrift für Theater und Musik. 1856. Nr. 11, 6.

54) Augsburger Allg. Zeitung. 1864, Beil. Nr. 17.

55) Hans v. Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte, 1868, S. 509.

56) [illegible] Schletterer, das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, 1863, S. [illegible]

Müller, Franz Karl Friedrich

Die Meistersinger von Nürnberg ein Versuch zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's

München 1868